# Les Bases

DE

# l'Harmonie

PAR

ALBERT BERTELIN

Grand Prix de Rome de Composition Musicale

Membre du Jury des Examens du Conservatoire National de Paris



ÉDITIONS DE LA SCHOLA CANTORUM

269, Rue Saint-Jacques, PARIS - 5e

# Les Bases

DE

# l'Harmonie

PAR

ALBERT BERTELIN

Grand Prix de Rome de Composition Musicale
Membre du Jury des Examens du Conservatoire National de Paris



ÉDITIONS DE LA SCHOLA CANTORUM
269, Rue Saint-Jacques, PARIS - 5e

# LES BASES DE L'HARMONIE
## réduite à ses principes essentiels

### Avant-Propos

Le présent ouvrage s'adresse à tous ceux qui veulent acquérir les notions nécessaires pour harmoniser correctement un thème.

L'élève qui aura poursuivi ses études à l'aide de ce Manuel connaîtra les bases essentielles du système harmonique. Il lui sera loisible, s'il le désire par la suite, de compléter ces notions préliminaires en consultant des Traités plus détaillés: ceux de Th. Dubois et de Ch. Koechlin, ou la *Technique de l'harmonie* de Georges Caussade.

Supposant que l'élève, avant d'entreprendre l'étude de l'Harmonie, est instruit de tout ce qui concerne le Solfège nous n'avons pas cru nécessaire de consacrer un chapitre préliminaire à la nomenclature des intervalles, comme il s'en trouve dans la plupart des publications du même genre.

Nous nous sommes efforcés d'exposer clairement et succintement les règles antérieurement admises, ne retenant, des nombreuses exceptions qu'elles comportent, que celles qui aplanissent les difficultés de la réalisation. Nous avons cru devoir faire fléchir la rigueur de certaines d'entre elles en invoquant l'autorité des meilleurs Maîtres du siècle dernier; nous avons essayé de les justifier en exposant, chaque fois qu'il n'était pas nécessaire de recourir à des lois d'acoustique trop complexes, les raisons qui les ont fait adopter.

Au cours, et plus spécialement à la fin des divers chapitres nous avons reproduit des passages empruntés à des œuvres classées tant anciennes que modernes. Ces sortes d'illustrations ont pour but de montrer l'usage qui peut être fait des divers genres d'agrégations, de mettre en lumière le caractère qu'elles impriment à la mélodie et le coloris spécial qu'elles évoquent. Mais ces citations ne sauraient, *en aucun cas*, être considérées comme des *modèles*, la plupart n'étant pas disposées à quatre parties réelles ou contenant des licences qui ne sauraient être admises à l'école.

Les *basses* et *chants* proposés comme exercices d'entraînement en fin de chapitres présentant certaines difficultés du fait qu'ils peuvent être considérés comme des leçons-type, nous conseillons à l'élève de réaliser d'abord ceux qui figurent à l'*Appendice* du présent Traité (p. 236 et suivantes) en ayant soin de ne prendre connaissance de la version de l'Auteur qu'après avoir effectué son travail.

Dès le XIVe siècle les musiciens se sont préoccupés d'expliquer

la formation des accords en se basant sur les phénomènes physiques de la résonance. Diverses théories ont été émises à différentes époques. Pour intéressantes qu'elles soient toutes offrent des points faibles qui permettent d'en contester les déductions. On ne peut donc leur attribuer une valeur absolue, elles constituent en réalité, des *hypothèses* ingénieuses susceptibles d'expliquer certains faits indiscutables, comme, par exemple, l'identité de la gamme majeure avec celle du ton relatif mineur, identité indéniable puisque puisque toutes deux sont formées des mêmes sons.

A diverses reprises, au cours de cet ouvrage, nous nous sommes appuyés sur quelques-unes de ces conceptions afin de déterminer la raison d'être de certaines règles dont le sens échapperait faute d'éclaicissement. Mais nous ne prétendons nullement les faire nôtres et nous tenons, au contraire, à insister sur leur caractère purement conjectural.

Albert **BERTELIN**

# Première Partie

## CHAPITRE I

### Notions préliminaires

L'Harmonie

L'Harmonie a pour but l'étude des *accords*; elle définit et précise le caractère inhérent à chacun d'eux et détermine les règles qui président à leur enchaînement.

Accords

Dans son Dictionnaire de Musique Riemann définit l'*accord* «Sonorité composée résultant de la simultanéité de plusieurs sons d'intonation différente».

Le nombre des composantes d'un accord peut varier de *trois* à *sept*. Les agrégations ne dépassant pas *cinq* sons font, seules, l'objet d'une étude.

La physionomie des accords est essentiellement variable suivant l'ordre dans lequel sont étagées les sonorités qui les créent. Généralement, sous leur forme originelle, lorsque le son considéré comme générateur est à la basse, (état fondamental) ils revêtent l'aspect de tierces superposées; ce qui n'implique pas que toute superposition de tierces représente un accord à l'état fondamental[1].

Origine et formation des accords

L'accord, tel que nous le concevons, a pour origine les *résonnances harmoniques*.

Accords majeurs

Tout son de l'échelle, quel qu'il soit, que nous percevons comme un son *simple* est, en réalité, la résultante d'une série de sons superposés se trouvant vis à vis de lui en rapport *constant*. Ces sons annexes, concourant à la formation du *son fondamental*, celui qui frappe notre oreille, sont appelés *harmoniques naturels* du son fondamental:




Les sons **2**, **4** et **8** reproduisent à des octaves différentes le son fondamental, les sons **3** et **6** sont, vis à vis de lui en rapport de quinte juste, le son **5** à distance de tierce *majeure*, le son **7** de septième *mineure*, le son **9** de neuvième *majeure*.

Ces sons harmoniques peuvent s'isoler et devenir nettement perceptibles au moyen du procédé suivant:

Si on prend une corde de longueur déterminée qui, mise en vibration produit le son fondamental **1**, il suffit de l'effleurer à la moitié pour obtenir, en place du premier, le son **2**, au tiers, le son **3**, et ainsi de suite. Il est donc facile, dans ces conditions, d'entendre *isolément* chacun des sons formant la série harmonique et de se rendre compte de son existence individuelle.

1. Certains accords complexes, non superposables par tierces à l'état *fondamental* peuvent revetir cette apparence a l'état de *renversement*.

Ce procédé de division de la corde est dit: *division harmonique.*

| ut 1 — | ut 2 — | sol 2 — | ut 3 — | mi 3 — | sol 3 |
|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 1/2 | 1/3 | 1/4 | 1/5 | 1/6 |

Constitution des accords majeurs

Les accords *majeurs* constitués à l'aide de la série harmonique sont au nombre de *trois.*

1º L'accord dit *parfait* majeur formé d'une fondamentale, d'une *tierce* majeure, d'une *quinte* juste. Il est constitué à l'aide des sons 1, 3, 5.




2º L'accord de *septième mineure,* dit *septième de dominante* comprend les mêmes sons que le précédent auxquels s'adjoint l'harmonique 7 formant avec la fondamentale une septième mineure.




3º L'accord de *neuvième majeure,* identique au précédent, complété par l'harmonique 9 à distance de neuvième majeure du son fondamental.




Ces trois sortes d'accords, comprenant respectivement trois, quatre et cinq sons peuvent être appelés *accords naturels* parce qu'ils sont formés à l'aide des harmoniques *naturels* du son fondamental. De ce fait ils occupent une place prédominante et jouent un rôle de premier plan dans l'équilibre général du système harmonique.

Accords mineurs

La série des sons issus d'une fondamentale, telle que nous venons de la déterminer ne contient pas la *tierce mineure,* intervalle distinctif de l'accord *mineur.*

Pour obtenir celle-ci et, par voie de conséquence, tous les accords appartenant à ce mode, il faut substituer à la division *harmonique* de la corde un autre procédé.

Il consiste à la fractionner en segments d'un *sixième* de la longueur totale; on obtient ainsi une suite de sons échelonnés dans cet ordre :

| ut 1 — | mi bémol 1 — | sol 1 — | ut 2 — | sol 2 — | sol 3 |
|---|---|---|---|---|---|
| 6/6 | 5/6 | 4/6 | 3/6 | 2/6 | 1/6 |

Cette division est dite *arithmétique.*

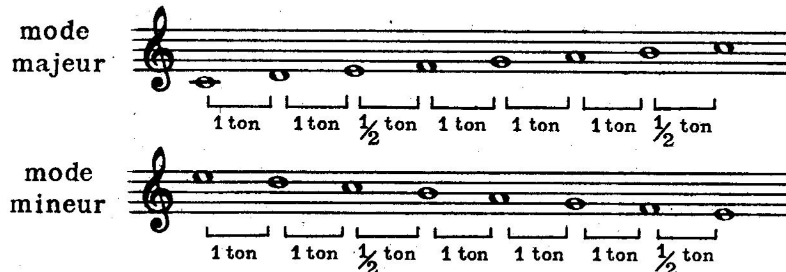
Les sons ainsi obtenus n'ont aucun des caractères des harmoniques naturels puisqu'ils ne concourent pas à la formation du son 1 qui sert de point de départ.

Certains théoriciens ont voulu, toutefois, démontrer l'identité des modes majeur et mineur quant à la formation de la gamme; pour le faire ils se sont appuyés sur les principes suivants.

Si, sur une corde, on prend comme point de départ un son *déterminé,* dit *son prime* et qu'on procède suivant les règles de la division *harmonique,* mais en sens inverse, c'est-à-dire en *descendant,* on obtient la série suivante:




Elle contient la tierce mineure. Mais ces sons obtenus *artificiellement,* pas plus que ceux résultant de la *division arithmétique* ne sont assimilables aux harmoniques naturels parce qu'ils ne contribuent pas à la formation du son fondamental; celui-ci se trouve englobé dans la suite des sons succédant au *son prime* et constitue sa *quinte inférieure.* Il en résulte donc que l'accord mineur, si on adopte ce mode de formation, a un caractère nettement *factice.* Toutefois cette théorie, bien que reposant sur une simple hypothèse, a le précieux avantage de permettre, comme nous l'avons dit plus haut, l'identification des gammes de mode opposé. L'exemple suivant montre en effet que dans les deux échelles modales les mêmes intervalles sont placés exactement entre les mêmes degrés.




L'échelle mineure ainsi obtenue, identique au 3e ton du plain-chant est la seule gamme mineure *authentique.* Formée à l'inverse de la gamme majeure, au moyens d'intervalles *descendants,* elle doit être lue en sens contraire, c'est-à-dire de *haut en bas.* Dans ces conditions si on l'énonce en partant de la *tonique,* la, le cinquième degré se trouve être le *ré, véritable dominante* du mode mineur.




On remarquera également que, dans la gamme mineure issue du son prime la note sensible, bien que placée, comme dans la gamme majeure correspondante, sur le septième degré, ne précède pas la tonique. C'est une sensible *descendante,* tandis que dans la gamme majeure elle est *montante* ce qui change complètement son caractère.

Modifications apportées à la constitution de la gamme mineure

Pour donner à la gamme mineure ainsi constituée une similitude plus grande avec l'échelle majeure on a été amené, *au détriment de l'identité des deux modes* à élever d'un *demi-ton* le septième degré précédant la tonique pour lui donner le caractère d'une sensible *montante;* il en est résulté, entre le septième degré et le sixième, la formation d'une *seconde augmentée* qui détruit la succession par tons et demi-tons caractéristique de toute gamme.

Afin d'éviter, dans les enchaînements mélodiques, cet intervalle de seconde augmentée la coutume s'est établie :

1º de hausser le 6º degré d'un demi-ton en *montant*

2º de baisser les 7º et 6º degrés d'un demi-ton en *descendant*



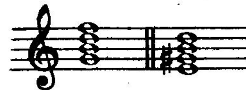

La gamme mineure *descendante* ainsi formée est donc identique à la gamme *authentique*, telle que nous l'avons définie plus haut.

Ces altérations diverses, résultats de modifications *arbitraires*, communiquent au mode mineur un caractère moins franchement déterminé que celui inhérent au mode majeur.

L'accord parfait mineur, comme son équivalent majeur, est formé des sons **1, 3** et **5** de la série *descendante:*




L'accord de *septième de dominante,* du fait qu'il contient une tierce *majeure* et une septième *mineure* n'a pas de caractère *modal* déterminé :



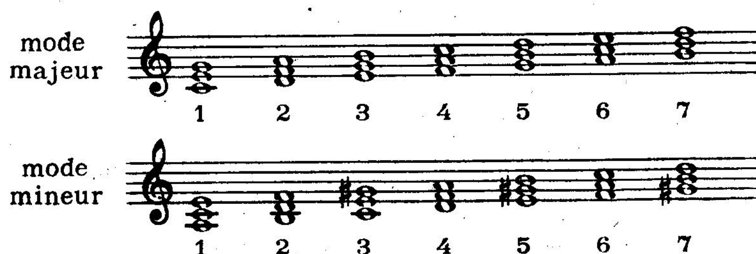
Bien que la neuvième mineure ne se rencontre pas dans la *série harmonique inférieure* et qu'elle soit obtenue en descendant arbitrairement cet intervalle d'un *demi-ton*, l'accord de neuvième mineure est pratiquement assimilé à son correspondant majeur.

**Accords combinés**

Mais les superpositions de tierces réalisables, constituant des accords, offrent nombre de combinaisons complètement différentes de celles que nous venons d'envisager. Elles ne sont pas issues, comme celles-ci de la résonnance *naturelle* des corps sonores, mais de groupements sciemment constitués. Pour cette raison nous les nommerons *accords combinés;* tous les accords dissonants autres que ceux de septième de dominante et de neuvième rentrent dans cette catégorie.

**Accords de trois sons. Leur formation dans les gammes majeures et mineures**

Chaque degré d'une gamme de *tonalité déterminée* est susceptible de donner naissance à un accord formé des divers degrés *appartenant à cette gamme:*



A l'exception des accords placés sur le 3e, le 5e et le 7e degré du mode mineur les autres sont identiques dans les deux modes.

L'accord placé sur le 1er deg. du mode mineur reproduit celui du 6e deg. du mode majeur
» » » 2e » » » » » 7e » » »
» » » 4e » » » » » 2e » » »
» » » 6e » » » » » 4e » » »

Les deux exemples ci-dessus montrent que toute gamme, *à quelque mode qu'elle appartienne,* comporte des accords majeurs et mineurs.

Différents aspects d'un même accord

Chaque accord de trois sons peut revêtir trois aspects différents :

I_ Il est à l'état *fondamental* quand il a pour base la *fondamentale* sur laquelle il est établi. Sous cette première forme il se compose

a_ mode majeur_ d'une tierce *majeure* et d'une tierce *mineure* superposées.

b_ mode mineur_ d'une tierce *mineure* et d'une tierce *majeure* superposées.

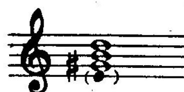
Tous les accords d'une gamme majeure présentent l'un de ces deux caractères, sauf celui placé sur le 7e degré, formé de deux tierces mineures. Nous le laisserons momentanément de côté, le considérant comme un accord de septième de dominante dont la fondamentale est sous entendue:



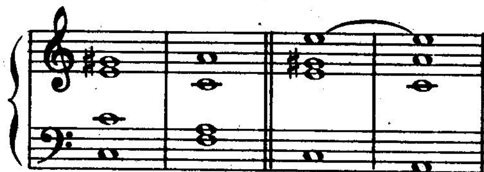
Dans le mode mineur les accords occupant le 2e et le 7e degré se trouvent dans des conditions analogues et la même remarque leur est applicable. Le premier est un accord de neuvième mineure privé de sa fondamentale et de sa tierce:



le second, un accord de septième de dominante sans fondamentale:



Quant à l'accord placé sur le troisième degré il se rencontre fréquemment mais avec un caractère autre que celui qu'il possède dans la gamme mineure. Il est néanmoins utilisable à la condition de *ne pas doubler la quinte* qui, en tant que note sensible doit *obligatoirement* monter à la tonique:



II_ Il est à l'état de *renversement* chaque fois qu'une note autre que la fondamentale lui sert de base et que la disposition normale par tierces superposées se trouve inversée.

a. Si la *tierce* forme la basse de l'accord celui-ci est à l'état de *premier renversement*, dit *accord de sixte* du nom de l'intervalle qui sépare la basse de la fondamentale.

mode majeur 


mode mineur 


b. Si la *quinte* forme la basse de l'accord celui-ci est à l'état de *second renversement*, dit *accord de quarte et sixte*, intervalles qui séparent la basse de la fondamentale placée au milieu et de la tierce occupant la partie supérieure.

mode majeur 


mode mineur 


Dans les renversements les diverses notes constitutives conservent le nom qu'elles portent lorsque l'accord est à l'état *fondamental*. Ainsi, dans le premier renversement le *mi*, placé à la basse s'appelle néanmoins la *tierce*, le *sol*, la *quinte*, l'*ut*, la *fondamentale*.

1^er^ Renversement 


Nous étudierons successivement les diverses positions de l'accord de trois sons en commençant par l'accord à l'état fondamental.

## Exercices

Indiquer, parmi les accords suivants, ceux qui sont *naturels* et ceux qui sont *combinés*.




Indiquer ceux des accords ci-dessous qui sont à l'état *fondamental* et ceux qui sont à l'état de *renversements*.



# CHAPITRE II

## De la réalisation

Etendue des voix

Les exercices d'harmonie sont toujours censés être écrits pour *quatre voix mixtes :* deux voix de femmes, soprano et alto, ou contralto; deux voix d'hommes : ténor et basse. Voici l'étendue respective de ces différentes voix, maintenues à l'aigu et au grave dans les limites suivantes qui ne doivent *jamais* être dépassées :

Soprano


Contralto


Ténor


la voix de ténor, notée en clef de sol est écrite *une octave au-dessus* de l'octave réelle.


Basse


La plus grave des quatre parties est appelée *basse*, la plus élevée, *partie supérieure*, les deux parties intérieures *parties intermédiaires*.

Dispositions respectives des voix

Les croisements des voix, c'est-à-dire le passage momentané d'une voix *supérieure* sous une voix qui lui est *inférieure* est interdit au cours des exercices préliminaires :




On doit éviter soigneusement de maintenir trop longtemps les voix dans les parties *extrêmes* de leur registre, aussi bien au grave qu'à l'aigu, et les faire mouvoir autant que possible dans le médium.

Du redoublement de certaines notes dans les accords de trois sons

Les accords parfaits, majeur et mineur, n'étant composés que de *trois* sons il est indispensable, dans l'écriture à quatre parties de *redoubler* une de leurs notes constitutives.

Doublure de la fondamentale

La meilleure note à redoubler est la *fondamentale*.



Doublure de la tierce

Après la fondamentale ce sont les notes qui possèdent la plus *grande force tonale*, tonique et dominante qu'il est préférable de redoubler.

La tierce, par exemple

1º Dans l'accord du sixième degré où elle fait fonction de *tonique:*



2º Dans l'accord du troisième degré où elle fait fonction de *dominante:*



3º Dans l'accord du deuxième degré où elle fait fonction de *sous-dominante:*



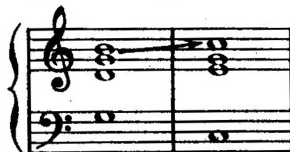
Doublure de la quinte

Il faut éviter, autant que possible, de redoubler la quinte. Cette doublure entraîne facilement à des enchaînements fautifs; de plus, ainsi disposé l'accord donne fréquemment une sonorité peu satisfaisante.

Note sensible

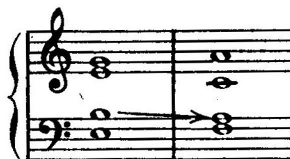
La note sensible devant se résoudre sur la tonique *dans le mode mineur*, ne doit jamais être redoublée.

Dans le mode majeur sa résolution n'est *obligatoire* que dans les conclusions de phrase lorsque le cinquième degré s'enchaîne avec le premier:



On évitera toutefois de la doubler, dans les autres cas, parce qu'elle tend à prendre une trop grande prépondérance.

La *quinte*, dans l'accord placé sur le troisième degré n'est pas considérée comme une sensible.



Réalisation de l'Harmonie

Etant donné une partie unique, basse ou partie supérieure, *réaliser* consiste à compléter l'harmonie par des *accords* appropriés.

Disposition des notes de l'accord

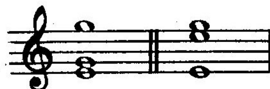
Les notes constitutives d'un même accord, majeur ou mineur, à *l'état fondamental* peuvent se disposer d'un assez grand nombre de manières différentes:




Quand les notes sont rapprochées, ex: **1**, **3**, **4**, la position est dite *serrée*; elle est *large* dans les ex: **2** et **5**.

Des meilleures positions à adopter

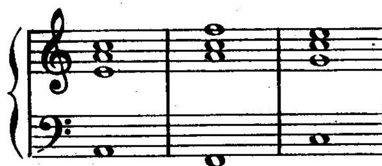
a. Les positions contenant *deux sixtes* ou une *quinte* et une *sixte* (ex. 2 et 5) doivent être considérées comme préférables, la sixte étant génératrice d'harmoniques, la sonorité est plus pleine. Toutefois, dans les *trois parties supérieures* la distance maxima séparant deux d'entre elles ne doit *jamais* dépasser l'octave.



Seul, l'écart entre la basse et le ténor peut être supérieur à cet intervalle.

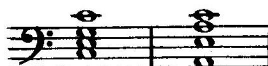


b. Lorsque les nécessités de la réalisation exigent le recours à des dispositions plus serrées il faut *toujours* rapprocher de préférence les *trois parties supérieures* en les isolant de la basse.



Cette disposition se justifie du fait qu'elle est calquée sur la série des harmoniques naturels qui vont se resserrant de plus en plus vers *l'aigu*.

Les positions serrées, dans le grave, sont lourdes et insonores:



Suppression de certaines notes dans l'accord de trois sons

Dans les réalisations à trois parties on peut, parfois, supprimer une des notes constitutives, celle-ci est généralement la *quinte :*



La tierce ne peut être retranchée; du fait de sa suppression la sonorité devenant creuse et le mode, déterminé par elle, indécis.

Mouvement mélodique des parties

Chaque partie considérée en elle-même et indépendamment des trois autres, c'est-à-dire lue dans le sens *horizontal*, dessine un *mouvement mélodique*.

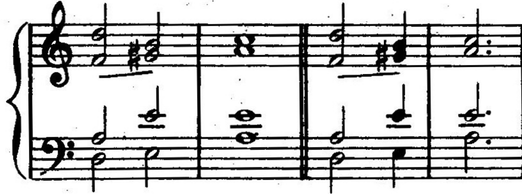
Les intervalles autorisés dans le mouvement mélodique sont:

a. la *seconde* majeure et mineure
b. la *tierce* majeure et mineure
c. la *quarte* juste
d. la *quinte* juste
e. la *sixte* mineure

Tous les intervalles plus grands que ce dernier, à l'exception de *l'octave*, sont proscrits.

Exceptions seconde augmentée

La *seconde augmentée* est tolérée, *dans les parties intermédiaires seulement*, si la seconde note formant cet intervalle est *une sensible montant à la tonique*, et si sa durée est *égale* ou *inférieure* à celle de la note qui la précède immédiatement :



quarte et quinte diminuées

A titre exceptionnel la *quarte* et la *quinte diminuées* peuvent être employées si la deuxième note de l'intervalle est une sensible montant à la tonique, aussi bien dans les parties extrêmes que dans les parties intermédiaires :



Sixte majeure

La *sixte majeure* peut être employée :

a. dans toutes les parties, entre le 1er et le 6e degré, à condition que celui-ci descende ensuite sur le 5e :



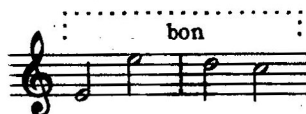

b. entre les autres degrés si les deux accords qui s'enchaînent ont *une note commune :*

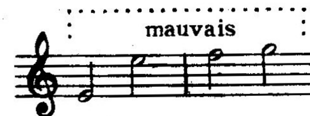


Saut d'octave

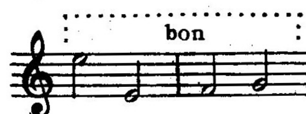
Le saut d'*octave* est autorisé :

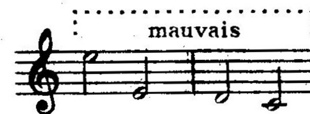
a. S'il est *ascendant,* à la condition qu'il soit suivi d'un intervalle *conjoint, descendant :*



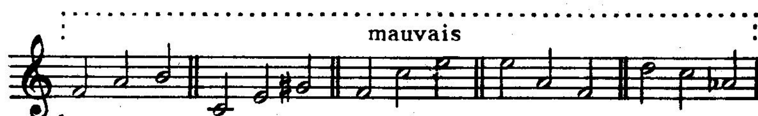

b. S'il est *descendant,* à la condition qu'il soit suivi d'un intervalle *conjoint, ascendant.*



Intervalles mélodiques défendus même s'ils sont séparés par une note intermédiaire

L'emploi des intervalles mélodiques de *quarte* et de *quinte augmentées*, de *septième majeure* et *mineure* est également défendu même lorsque ces intervalles sont séparés *par une note intermédiaire:*




Exceptions

Cependant le mouvement mélodique de *quarte augmentée* en deux sauts est considéré comme bon:

a. Si l'intervalle défectueux est *ascendant*, à la condition que la note *intermédiaire* soit placée un *demi-ton au dessus* de la note formant avec la première l'intervalle de quarte augmentée:



b. Si l'intervalle défectueux est *descendant*, à la condition que la note *intermédiaire* soit placée un *demi-ton au dessous* de la note formant avec la première l'intervalle augmenté:



Rapports harmoniques découlant du mouvement respectif des parties

Différentes parties peuvent se mouvoir respectivement entre elles de trois manières différentes:

1º Si elles marchent *simultanément* en montant ou descendant dans un sens *unique* le mouvement est dénommé *direct:*



Une série d'intervalles *semblables* se succédant constitue un mouvement *parallèle:*



2º Si l'une des parties *monte* tandis que l'autre *descend* le mouvement est dit *contraire:*



3º Si l'une des parties demeure *immobile* tandis que l'autre se déplace le mouvement porte le nom d'*oblique:*



**Mouvement semblable**

Le mouvement semblable est, autant que possible à éviter dans les quatre parties *simultanément;* s'il ne peut l'être il est de beaucoup préférable de le pratiquer en *descendant* plutôt qu'en *montant*:




**Quintes et octaves consécutives**

Sont *toujours et rigoureusement défendues* deux quintes *justes* ou deux octaves se succédant *sans transition* entre les deux mêmes parties:



Cette règle se justifie par les considérations suivantes:

a. Quintes: Deux quintes se succédant tendent à détruire le sentiment de la *tonalité* parce qu'elles ont comme harmonique naturel la *tierce majeure*:



Le *fa dièse,* harmonique du *ré* évoque la tonalité de *sol* majeur.

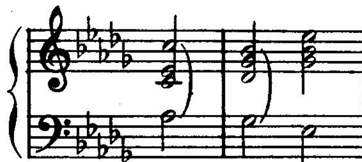
Mais deux quintes ayant une *note commune* peuvent se succéder parce qu'elles n'offrent pas cet inconvénient:



b. Deux octaves se succédant donnent une sonorité plate et incolore à cause de leur pauvreté en sons harmoniques.

**Tierces successives**

Pour des raisons équivalentes à celles exposées dans le paragraphe précédent il faut éviter de faire se succéder deux tierces *majeures entre les parties* extrêmes:



**Quintes directes**

Les quintes directes se produisant respectivement entre deux parties sont *toujours* défendues si les deux parties procèdent par mouvement *disjoint*:



Elles sont tolérées :

1º Entre les *parties extrêmes ou intérieures* si la partie supérieure procède par degrés conjoints *ascendants* ou *descendants* sur les accords du 1er et du 5º degré *seulement :*



Sur les autres degrés, uniquement si la partie supérieure procède par *demi-ton :*



2º Entre les parties *intermédiaires* ou entre celles-ci et la *basse*.

a. Si la partie *supérieure* procède par degrés conjoints :



b. Sur les 1er, 4º et 5º degrés seulement si c'est la partie inférieure qui se meut conjointement :



c. Si l'une des deux notes formant la quinte est *commune* aux deux accords qui s'enchaînent :



Octaves directes

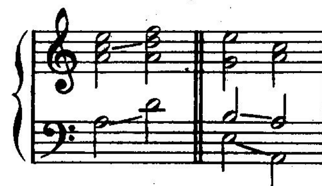
L'octave directe est permise

1º Entre les parties *extrêmes* sur les 1er, 4º et 5º degrés si la partie supérieure procède par seconde *ascendante* ou *descendante :*

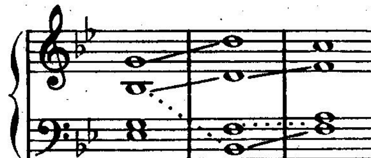


2º Entre les parties *intermédiaires:*

a. Si la partie *supérieure* procède par degrés conjoints:



b. En montant *seulement* par mouvement *disjoint* sur les 1er, 4e et 5e degrés si les deux accords qui se succèdent ont une note *commune:*



Il est cependant préférable d'éviter, si possible, une octave directe MÊME PERMISE.

Unisson

L'unisson ne doit *jamais* être attaqué par *mouvement direct,* il est toléré sur les temps faibles et les parties faibles de temps.

Conseils de réalisation

1º Entre les parties *extrêmes* les meilleurs rapports de notes sont ceux :

1º de tierce

2º d'octave




Le rapport de quinte est à réserver de préférence pour les 1er, 4e et 5e degrés

2º Si la basse procède par degrés conjoints faire progresser au moins deux des parties notamment la quinte et l'octave par mouvement *contraire* sur les notes *les plus proches* de l'accord suivant.

3º Quand une ou deux notes sont *communes* à deux accords qui se suivent les conserver en place.

Se bien persuader que le mouvement *contraire* non seulement permet presque toujours d'esquiver les fautes mais donne et de beaucoup les réalisations les plus élégantes au point de vue de l'écriture.

Eviter de lier une valeur plus *brève* à une valeur plus *longue,* ce qui constitue une liaison *boiteuse*.



## Exercices

Réaliser les enchaînements suivants à quatre parties :



# CHAPITRE III

## Des lois régissant les accords dans leur succession unitonique

Importance tonale relative des divers accords placés sur les différents degrés d'une même gamme

Pris *isolément* un accord ne possède pas de fonction tonale *définie*. Ainsi l'accord *d'ut* majeur peut occuper :

1º Le premier degré de la gamme d'*ut* majeur
2º Le cinquième » » de *fa* majeur
3º Le quatrième » » de *sol* majeur
4º Le sixième » » de *mi* mineur

Pour déterminer une tonalité deux accords *au moins* sont nécessaires, ceux placés sur les 1er et 5e degrés de la *même* gamme, autrement dit les accords de *tonique* et de *dominante* :



A ces deux accords principaux s'en joint un troisième, celui placé sur le 4e degré ou *sous dominante*:



Ce 4e degré jouit du privilège de contribuer à déterminer la tonalité à cause des relations étroites qui l'unissent à l'accord du 1er degré. Si l'accord du 5e degré est situé à distance de *quinte supérieure* par rapport à l'accord de *tonique* celui du 4e degré constitue sa *quinte inférieure*. Il joue, de ce fait, le rôle de *dominante inférieure* ou *sous dominante*, d'où l'importance de ses fonctions dans l'échelle tonale.

Le rôle prépondérant dévolu à ces trois degrés de la gamme dans la détermination de la tonalité les fait désigner du nom de *bons degrés* ou *degrés de premier ordre*.

Après eux viennent les *deuxième* et *sixième* degrés qui ne servent pas à déterminer la tonalité. Leur valeur tonale est donc moindre que celle des précédents, on les appelle *degrés de second ordre*.

Restent les *troisième* et *septième* degrés. Le second est considéré comme n'ayant pas d'existence propre; le premier a une valeur tonale très faible, il est dit de *troisième ordre* quelque soit le mode auquel il appartient.

De ce qui précède il résulte qu'un accord *isolé* n'a pas de valeur propre, celle-ci est fonction des relations qui s'établissent entre lui et les accords qui l'avoisinent. Ainsi l'accord de *mi* mineur peut être :

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1º de *premier* ordre | s'il est placé sur le | 1er | degré | de la | gamme | de | *mi* mineur |
| 2º de *second* ordre | » | 6e | » | » | » | | *sol* majeur |
| 3º de *troisième* ordre | » | 3e | » | » | » | | d'*ut* majeur |

Le caractère qu'il revêt varie avec la place qu'il occupe dans l'échelle tonale et diffère totalement suivant les cas.

**Enchaînement ou succession des accords**

Le passage d'un accord à un autre constitue un *enchaînement* ou une *succession*.

Les règles concernant les enchaînements sont communes à *tous* les accords, à quelques modifications près en ce qui concerne les accords dissonants, résultant des statuts propres à ces accords. Nous les examinerons le moment venu.

**Enchaînements de premier ordre**

Sont considérés comme enchaînements de *premier ordre* ceux qui procèdent:

a. par *tierce inférieure* ou son renversement la *sixte supérieure :*



b. par *quarte inférieure* ou son renversement la *quinte supérieure :*



**Enchaînements de deuxième ordre**

Sont considérés comme de *deuxième ordre* les successions évoluant :

1º Par *secondes majeures ou mineures*.

a. entre deux *bons degrés*, les 2e et 6e degrés étant considérés comme tels :



b. d'un *mauvais* à un *bon* degré :



2° Par *tierce supérieure* ou son renversement la *sixte inférieure*.

a. s'il aboutit à un *bon degré*, c'est-à-dire si le *second* des accords est *majeur*:



b. si l'accord *mineur* succède à l'accord *majeur* le premier doit se trouver sur un *temps faible* ou une partie faible de temps et s'enchaîner *de préférence* avec l'accord *majeur* placé sur la seconde *ascendante*:





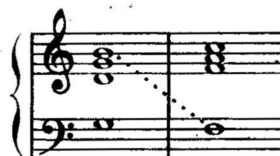


**Enchaînements de troisième ordre**

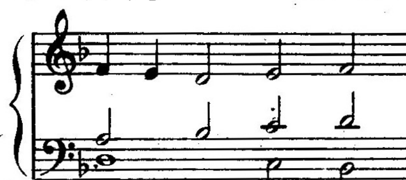
Tous les enchaînements par *seconde supérieure ou inférieure* aboutissant à un *mauvais degré* sont considérés comme de *troisième ordre* et doivent être soigneusement évités.

**Fausse relation de triton**

L'enchaînement du 5° au 4° degré produit, lorsque la sensible est à la partie *supérieure* et se résout sur la tonique ce qu'on appelle *fausse relation de triton*. Elle est motivée par le rapport existant entre la partie supérieure du premier accord et la fondamentale du second:



Les traités d'harmonie proscrivent cet enchaînement pour sa dureté chaque fois que les accords sont disposés comme ci-dessus. Cette défense est injustifiée puisque les maîtres polyphonistes l'ont tous employé sous cette forme, y compris Palestrina, le plus puriste d'entre eux:



(Palestrina. Sanctus de la Messe Aeterna Christi munera)

Il faut cependant reconnaître que, placée dans les parties intermédiaires cette fausse relation est très adoucie:



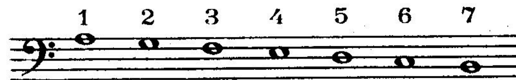
Justification des règles concernant l'enchaînement des accords à l'état fondamental Mode majeur

Les règles concernant l'enchaînement des accords à l'état fondamental ne sont pas, comme on pourrait le croire, des prescriptions arbitraires; elles répondent au contraire à la plus rigoureuse logique.

Elles sont basées:

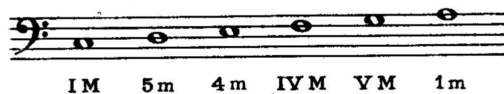
1º Sur les rapports qui relient les accords de *tonique* et de *dominante* et déterminent la tonalité.

2º Sur l'identité qui existe entre la gamme *majeure* d'un ton déterminé et la gamme mineure *naturelle* de son *relatif.*
(Ne pas oublier pour comprendre ce qui suit que la gamme *mineure naturelle* issue des harmoniques inférieures doit se lire de *haut en bas,* les degrés en sont donc numérotés en commençant par le haut).




De cette similitude des gammes de mode opposé il résulte que *tous les degrés* peuvent être considérés comme *bons* suivant qu'on les envisage au point de vue d'un des modes ou de son contraire.

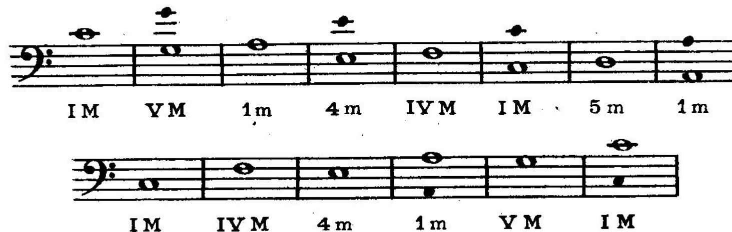
(Dans les exemples suivants nous désignons par un chiffre romain et une majuscule les degrés affectés au mode *majeur,* par un chiffre arabe et une minuscule ceux inhérents au mode *mineur).*



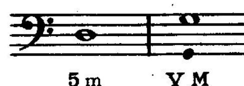

Enchaînement par quarte inférieure ou quinte supérieure quinte inférieure ou quarte supérieure

Les enchaînements par *quarte inférieure* ou *quinte supérieure* ainsi que ceux par *quarte supérieure* ou *quinte inférieure* sont classés comme de 1er ordre parce qu'ils mettent:

a. soit en rapport direct les *bons degrés* d'un des deux modes:

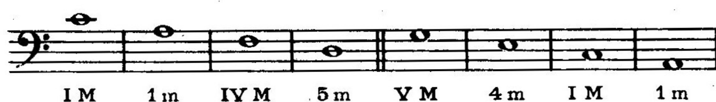



b. soit en rapport direct un bon degré *majeur* avec un bon degré *mineur:*



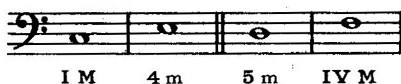
C'est ce qui explique que les deuxième et sixième degrés du mode majeur soient considérés comme *bons* degrés.

La même raison donne une valeur de premier ordre aux enchaînements par *tierce inférieure,* seuls les bons degrés des deux modes s'y trouvant en contact :

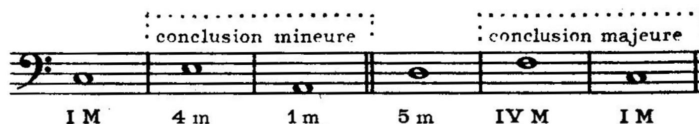



Enchaînement par tierce supérieure

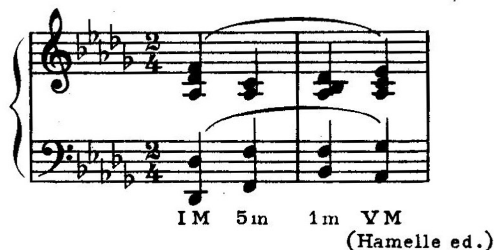
En s'appuyant sur la théorie énoncée plus haut on peut considérer que tout mouvement de *tierce* supérieure à la *basse* provoque une *mutation modale* temporaire :



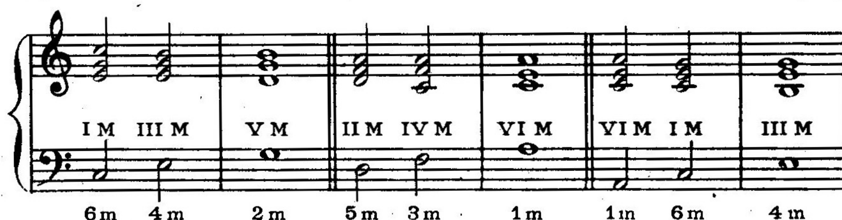

Dans ce cas ce genre d'enchaînement pourra être considéré comme bon si la mutation modale se précise, c'est-à-dire si à l'enchaînement par tierce succède un enchaînement par *quarte supérieure* ou *quinte inférieure.* Il faudra donc non plus *deux* mais *trois* accords pour déterminer la valeur exacte de l'enchaînement :




L'exemple suivant tiré du "Secret" de Gabriel Fauré, vient à l'appui de ce principe :




Par contre si, au premier mouvement de tierce de la basse en succède un second la mutation modale demeure imprécise et l'enchaînement devient défectueux :



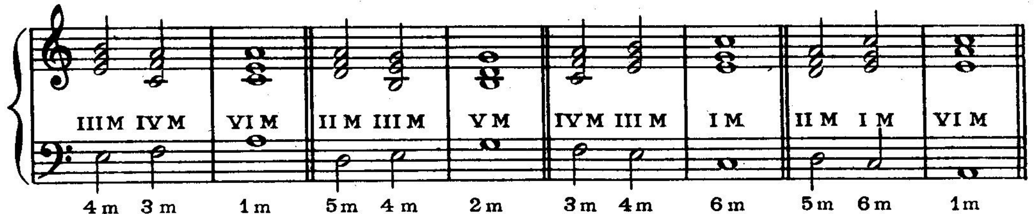

L'exemple précédent montre que, considérés aussi bien au point de vue majeur que mineur, les enchaînements qu'il contient mettent en rapport des degrés de second ou de troisième ordre avec des degrés de premier ordre d'où la faiblesse de ces successions.

**Enchaînement par seconde supérieure ou inférieure**

Comme les enchaînements par tierce ceux par *seconde* supérieure ou inférieure sont excellents quand la mutation modale est précisée dans l'accord qui suit:




Ils sont défectueux si la mutation modale demeure ambiguë:




Cependant si le dessin mélodique de la basse fait se succéder *deux* secondes la mutation modale se trouve précisée et ce genre d'enchaînement devient bon. Dans ce cas sa valeur est déterminée par *quatre* accords:

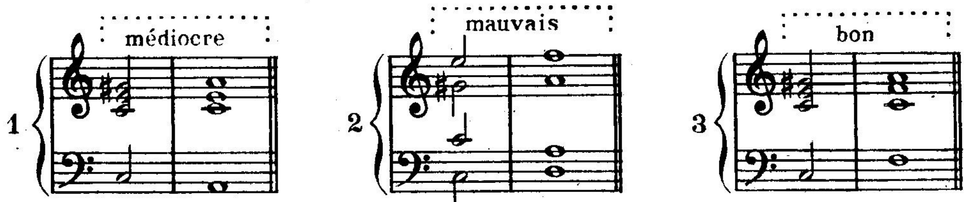



**Mode mineur modifié**

Les modifications apportées à la gamme mineure *naturelle* détruisent toute possibilité d'identification avec sa gamme relative majeure puisque, n'étant plus composée des *mêmes* degrés elle contient des accords *étrangers* à celle-ci. Il faut tout d'abord éliminer les accords placés sur les *deuxième* et *septième* degrés, comme contenant une quinte diminuée:



Celui placé sur le troisième degré ayant pour quinte augmentée la *sensible*, le mouvement obligé de celle-ci limite le nombre des enchaînements praticables:




Des trois exemples précédents le *troisième* seul doit être considéré comme bon. Le premier détermine mal la tonalité, le second, quelle que soit la position adoptée provoque deux quintes dont la seconde est *juste* et doit de ce fait être considéré comme défectueux.

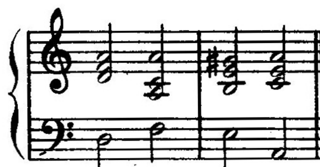
Enchaînement par quarte ou quinte

Les enchaînements par *quarte* ou *quinte* supérieure ou inférieure sont excellents, n'étant praticables qu'entre les bons degrés :




Enchaînement par tierce supérieure

Un seul enchaînement par tierce *supérieure* est praticable, celui qui relie le *quatrième* au *sixième* degré. Il est excellent si ce dernier est suivi du *cinquième* à cause de la force conclusive qu'il possède:



Mais il est à proscrire si le sixième degré est suivi du premier parce qu'il devient extrêmement faible au point de vue *tonal*, les accords successifs appartenant aux deux modes provoquent une *incertitude modale:*



Enchaînement par seconde

Les enchaînements par seconde supérieure ou inférieure sont tous excellents parce qu'ils mettent en rapport *deux* bons degrés ou qu'ils aboutissent *forcément* à un bon degré :




Les remarques précédentes montrent les raisons qui ont conduit à édicter les règles concernant les enchaînements de l'accord parfait à l'état fondamental. Celles qui sont relatives aux renversements découlent des mêmes principes (comme nous le verrons par la suite), ceux-ci devant *toujours* être considérés non comme des accords *particuliers* mais comme un simple *changement d'état* de l'accord envisagé sous sa forme première.

## Exercices

Réaliser à quatre parties la basse et le chant ci-dessous. Tous les travaux, à partir de ce chapitre devront être disposés sur quatre portées, de préférence avec les clefs d'ut propres à chacune des trois voix supérieures, sinon en clef de sol pour ces mêmes voix en ayant soin, dans ce dernier cas, d'écrire la partie de ténor une octave *au-dessus* de la note réellement émise.



# CHAPITRE IV

## Des modifications de l'accord
## Changements de position

Les notes constitutives d'un accord peuvent se déplacer, au cours de sa durée, pour effectuer un dessin mélodique soit dans une partie *isolée,* soit dans plusieurs parties *simultanément,* c'est ce qu'on nomme *changements de position de l'accord :*



Si ce déplacement s'effectue dans les *trois parties supérieures* et que la note de basse reste en place, on procède par saut d'octave, l'accord demeure:

1º A l'état *fondamental* si la note de basse est la *fondamentale:*



2º A l'état de *premier renversement* si la *tierce* lui sert de basse:



3º A l'état de *second renversement* s'il a pour basse la *quinte :*



Mais si c'est la *basse* qui évolue, l'accord passe successivement par ces trois états:




Toutefois si ces états se succèdent sans qu'aucun d'eux prenne une importance *prédominante* ils sont considérés comme de simples *changements de position:*



Pour cette raison les considérations qui vont suivre s'appliquent aussi bien aux *changements de position* qu'au *changement d'état* (état fondamental ou renversements) de l'accord.

Influence des changements de position sur la réalisation

Dans les divers changements de position d'un *même* accord les mouvements mélodiques de *sixte majeure* et de *quinte diminuée* sont permis.

Les changements de position suscitent, en ce qui concerne la réalisation les remarques suivantes:

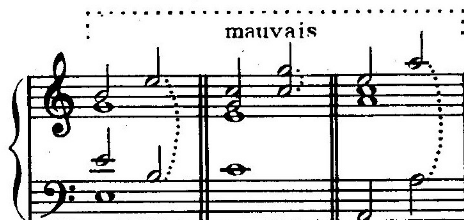
A. Au cours des changements de position.

quintes et octaves directes

Les *quintes* et *octaves directes* peuvent se pratiquer sans inconvénient *entre toutes les parties:*



Il faut toutefois éviter que deux parties *isolées* attaquent une *quarte*, une *quinte juste* ou une *octave* à découvert:

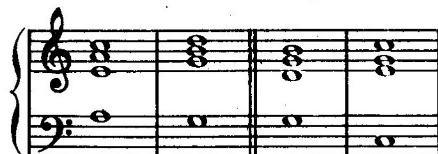



La répétition d'une note formant *tierce* ou *sixte* avec l'une des deux notes placées à distance de quarte, ou octave obvie à cet inconvénient:



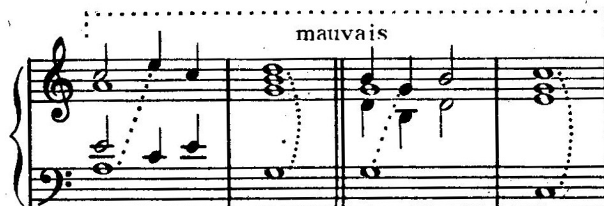

B. Dans les rapports qui s'établissent avec l'accord suivant.

Etant donné deux accords qui s'enchaînent correctement, un changement de position effectué par l'une des parties du *premier* peut provoquer des fautes. Ainsi les successions suivantes sont excellentes sous leur forme première:



Elles deviennent fautives si la partie supérieure du *premier* accord effectue un changement de position par suite des quintes et octaves *consécutives* qui en résultent:

quintes et octaves consécutives




Pour éviter ces fautes il faut faire un *échange* de notes entre les *deux parties* qui les provoquent:




Quels que soient le *nombre* et la *durée* des changements de position effectués il n'effacent jamais la mauvaise impression produite par les quintes et octaves *consécutives:*




Si la *position première* de l'accord initial provoque avec celle du deuxième accord deux quintes consécutives elles sont *tolérées,* à la condition qu'elles résultent d'un mouvement *oblique*, c'est-à-dire que l'une des deux parties entre lesquelles elles se produisent demeure immobile:




Encore faut-il que la syncope ait une durée *suffisante* pour que le mouvement oblique s'impose comme tel, ce qui n'est pas le cas dans l'exemple suivant:



On prendra donc pour règle que la note qui demeure immobile doit avoir une durée au moins *égale* dans les deux accords qui s'enchaînent.

quintes et octaves consécutives par mouvement contraire

Les quintes et octaves *consécutives*, surtout si elles ne se produisent pas entre les parties *extrêmes* sont tolérées lorsqu'elles sont séparées par une ou plusieurs notes *intermédiaires* d'une durée suffisante pour en effacer le mauvais effet:




Place respective des accords dans la division de la mesure

L'influence des temps *forts* ou faibles, dans la division de la mesure est considérable sur l'importance tonale et harmonique d'un accord ainsi que sur son enchaînement. En conséquence on s'astreindra:

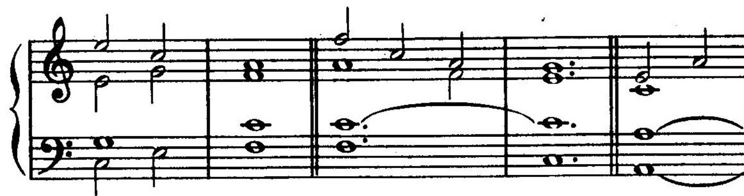
1º A réserver autant que possible les temps *forts* aux *bons* degrés

2º A placer sur les temps *faibles* les *mauvais* degrés

3º A affecter spécialement aux temps *faibles* les accords incomplets.

## Exercices

Indiquer les fautes que contiennent les exemples suivants:





# CHAPITRE V

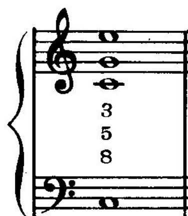
## De la basse chiffrée

Lorsque la basse *continue* est devenue, du milieu du XVII^e^ à la fin du XVIII^e^ siècle, le soutien obligé de toute musique, tant vocale qu'instrumentale, la coutume s'est établie d'indiquer par des chiffres les intervalles que forment les notes principales de l'accord, *par rapport à la basse.*

Les quelques précisions suivantes montrent le mécanisme de cette sorte de sténographie.

1° L'absence de tout chiffre, le chiffre **5** ou le chiffre **3** sous-entendent l'accord parfait. Souvent le chiffre **3** employé seul signifie que la *quinte* doit être supprimée. L'octave est désignée par le chiffre **8**.

Employés *simultanément* ces chiffres se superposent suivant leur rang d'ordre en commençant par le haut:




Si l'ordre normal des chiffres est interverti il indique la *position* de l'accord voulue par l'auteur:




2° Lorsque, sur une basse *immobile* se succède une série d'accords, leur nature est déterminée par le chiffrage; **6** indique le *premier renversement*, $\substack{6\\4}$ le *deuxième* :




Cette désignation manque de précision puisqu'elle omet de spécifier la *durée* impartie aux différents accords. Lorsque la subdivision de la mesure s'y prête on donne à chacun d'eux une durée *égale,* sinon on se base sur le rythme général du morceau.

3º Un chiffre suivi d'un *trait* indique que la note représentée par ce chiffre dans le premier accord se prolonge sur le suivant :



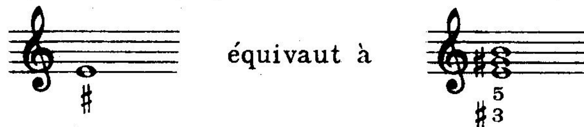

4º Si la basse dessine un arpège sur les notes d'un même accord le trait horizontal qui suit le chiffre signifie que l'harmonie reste inchangée, quel que soit le mouvement de la basse :



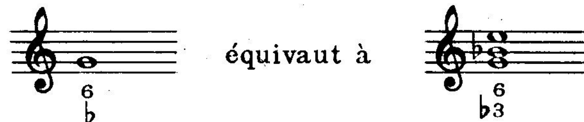

5º Placé devant un chiffre un accident s'applique à la note désignée par ce chiffre :




6º Si l'accord est à l'état *fondamental* un accident *sans chiffre* affecte toujours la *tierce*, comme s'il précédait le chiffre **3** :




7º Si l'accord est à l'état de *renversement* l'accident ajouté *au-dessous* du chiffre déterminant la nature du renversement affecte également la tierce :




8º Une barre transversale au travers du chiffre indique un intervalle *diminué :*



9º Une petite croix + placée sous le chiffre ou à sa gauche désigne la *sensible*.

Telles sont les principales règles du chiffrage. Au fur et à mesure que nous poursuivrons l'étude des divers accords nous mentionnerons les chiffres qui servent à les déterminer.

# CHAPITRE VI

## Des renversements de l'Accord consonnant

Dans un chapitre précédent nous avons défini la nature des renversements de l'accord consonnant et établi que, quelle que soit la note constitutive de l'accord placée à la *basse* celui-ci conserve toujours le nom de sa fondamentale:




C'est J.P. Rameau, le génial musicien français qui, au XVIII^e^ siècle a démontré le premier l'identité des divers *renversements* d'un accord avec *l'état fondamental* de celui-ci.

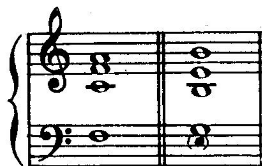
Une remarque des plus importantes s'impose au début de ce chapitre.

Lorsqu'un accord à *l'état fondamental* s'enchaîne avec un accord à *l'état de renversement* ce n'est pas le mouvement *mélodique* de la *basse* qui détermine la *nature* de l'enchaînement. Ainsi le suivant ne constitue pas un enchaînement de *troisième*, mais un enchaînement de *deuxième* ordre:



la fondamentale *sous-entendue* du second accord étant *ut*.

Tandis que le suivant est bien de *troisième* ordre puisqu'il aboutit par *seconde inférieure* à un mauvais degré, la fondamentale *sous-entendue* étant *mi:*



Pour la même raison les successions ci-dessous sont toutes de *premier ordre:*



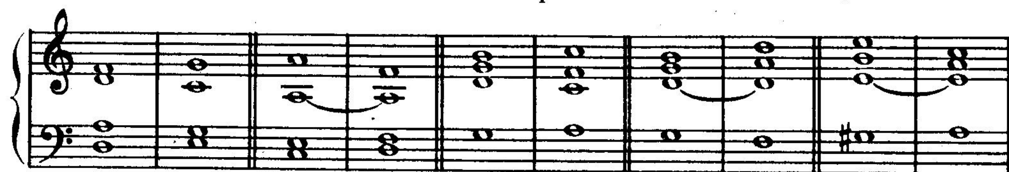
# I

## Du premier renversement

Dans le premier chapitre de cet ouvrage nous avons défini les caractéristiques du premier renversement qui a pour basse la *tierce* de l'accord considéré dans sa position *fondamentale*. Cette basse formant avec la fondamentale un intervalle de sixte l'agrégation ainsi constituée porte le nom d'*accord de sixte* et est désignée par le chiffre 6.

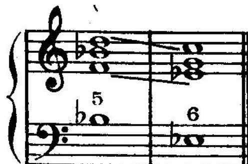
Enchaînements par secondes

Le premier renversement possède une sonorité particulièrement douce. Pour cette raison tous les enchaînements peu pratiqués à l'état *fondamental,* les successions par *seconde* supérieure et inférieure entr'autres sont d'un emploi courant et d'un excellent effet si le *second* accord de préférence, et à la rigueur le *premier* est à l'état de premier renversement:



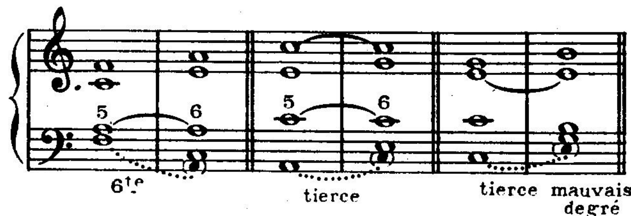
Mouvement direct simultané entre toutes les parties

Ces propriétés inhérentes au premier renversement font que le mauvais effet du mouvement *direct* entre toutes les parties disparaît si deux de ces parties au moins procèdent par mouvement conjoint:




Enchaînement par tierce supérieure ou sixte inférieure

Peu usité lorsque les accords sont à l'état fondamental l'enchaînement par *tierce supérieure* ou son renversement la *sixte inférieure* s'utilise fréquemment si le *second* accord est à l'état de premier renversement même en aboutissant sur un *mauvais* degré:




Quinte directe

L'arrivée sur un premier renversement atténue complètement le mauvais effet de la quinte *directe* qui dans ce cas est permise si le second accord occupe un bon degré:

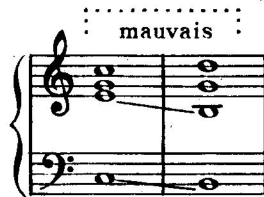


**Octave directe**

1º Aboutissant à un premier renversement l'octave *directe* est permise, en *montant,* entre toutes les parties à l'exception des deux extrêmes si la partie inférieure procède par degrés conjoints:




Mais elle est considérée comme fautive dans le cas où le mouvement est *descendant:*




2º L'octave directe est tolérée si elle se produit par mouvement *disjoint,* sauf entre les parties *extrêmes,* à la condition qu'elle aboutisse à un *bon degré* et que les deux accords qui s'enchaînent aient une note commune:




La même remarque s'applique à la *quinte* directe comme le montre l'exemple ci-dessus.

**Des meilleures notes à doubler dans l'accord de sixte**

Les règles précédemment édictées sur les meilleures notes à doubler sont applicables à l'accord de sixte. Ce sont la *fondamentale* et la ~~quinte~~ sixte qui doivent l'être de préférence à cause de leur valeur tonale.

Certaines exceptions sont admissibles cependant:

La doublure de la note de basse, autrement dit la *tierce,* est praticable:

1º Lorsqu'elle joue le rôle de *quatrième* degré de la gamme s'enchaînant au *cinquième.* Mozart et Gluck l'ont souvent pratiquée dans ce cas:




(Gluck. Marche d'Alceste)

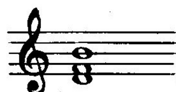
2º Si cette doublure se produit dans une série d'accords dont les parties

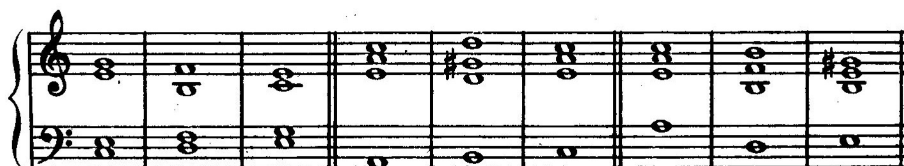
extrêmes procèdent par degrés *conjoints* et mouvement *contraire*:




Premier renversement du septième degré dans les gammes majeure et mineure

L'accord du *septième* degré dans les deux modes, celui du *deuxième* degré du mode mineur dont nous avons proscrit l'emploi à l'état *fondamental* est d'un excellent usage s'il prend l'aspect de premier renversement:





Quintes consécutives

La constitution particulière de cet accord provoque l'observation suivante:

Deux quintes *consécutives* sont permises entre le *ténor* et l'*alto* à la condition que la *seconde* soit diminuée:



J.-S. Bach, principalement dans l'harmonisation des *Chorals* pratique couramment l'enchaînement *inverse* (quinte *juste* succédant à une quinte *diminuée*) entre toutes les parties à l'exception des deux extrêmes:



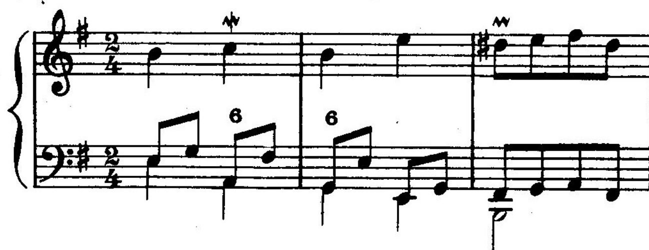
Il se libère également de l'obligation du mouvement imposé de la *sensible*, quand elle se trouve dans une partie *intermédiaire* afin d'éviter l'*unisson* sur le dernier accord:





L'autorité d'un tel Maître légitime ces atteintes aux règles strictes édictées par les Traités d'harmonie; il est préférable toutefois que l'élève n'use qu'avec circonspection et à titre tout à fait exceptionnel de ces licences.

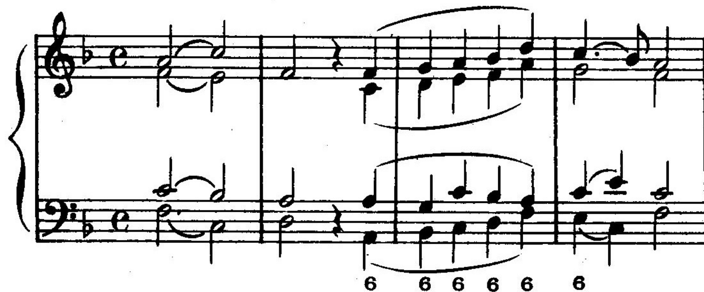
Voici quelques exemples d'emploi de l'accord de sixte empruntés à des œuvres tant anciennes que modernes:



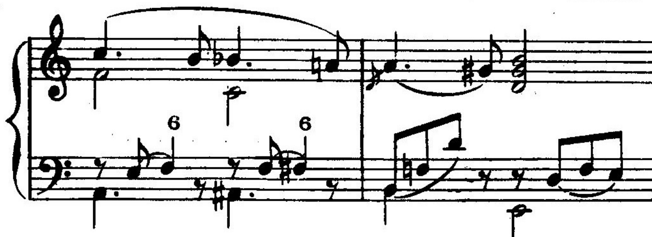




(Rameau. La Villageoise. Rondeau
Premier Livre de Pièces de Clavecin)

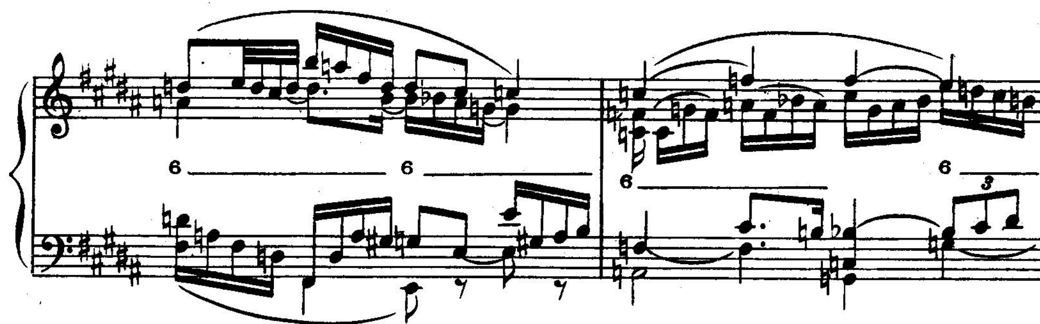



(Mozart. La Flûte enchantée
Marche des Prêtres)




(Wagner. Tristan et Isolde. 1er Acte)

Le retour très fréquent de l'accord de sixte contribue à donner à la mort d'Isolde l'impression d'immatérialité qui se dégage de cette magnifique page.





## Exercices

**Réaliser à quatre parties la Basse et le Chant donnés suivants :**









# CHAPITRE VI

## II

## Du second renversement

Lorsque la *quinte* de l'accord parfait se trouve placée à la *basse* celui-ci est à l'état de *second renversement.*

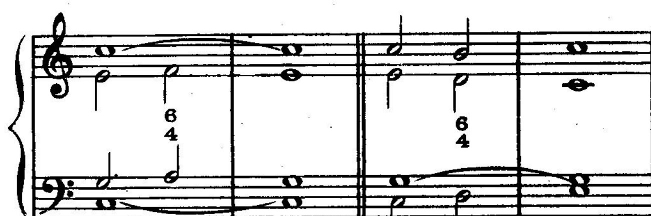
La basse forme avec les parties supérieures une *quarte* et une *sixte* d'où la dénomination de *quarte et sixte* usitée pour désigner cet accord.

Ainsi disposé l'accord parfait possède une sonorité dure, dégage une impression impérative qui nécessite, le plus souvent une *conclusion tonale.* Ce caractère accusé fait qu'il est généralement réservé aux trois bons degrés et qu'il ne s'emploie qu'assez rarement sur les autres dans des conditions que nous exposerons plus loin.

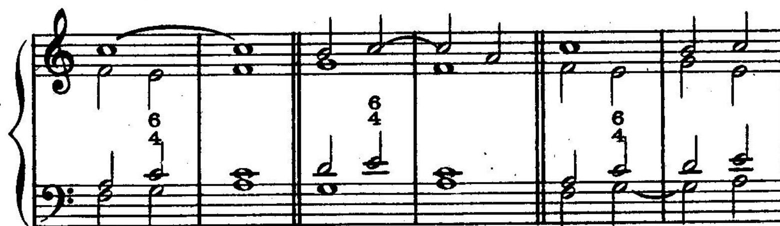
Préparation et résolution de la quarte

Pour atténuer l'effet un peu âpre de cette agrégation la règle veut que la *quarte* soit *préparée* et *résolue*. Cette préparation et cette résolution s'effectuent en maintenant en place dans l'accord qui *précède* et dans celui qui *suit* l'accord de quarte et sixte soit la *basse,* soit la partie *intermédiaire* formant quarte avec elle.

Si cette prescription est rigoureusement appliquée les cinq versions suivantes sont les seules praticables:




Quarte préparée et résolue par la basse — Quarte préparée et résolue par une partie intermédiaire



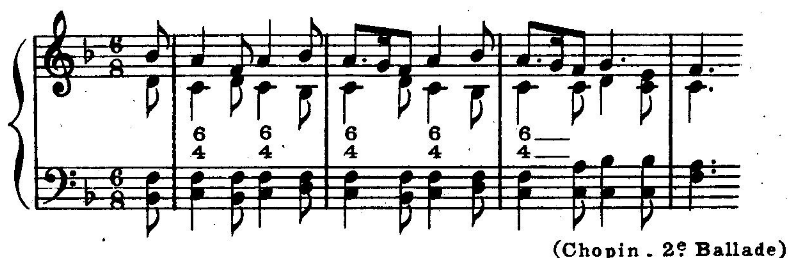

Quarte préparée et résolue par la partie supérieure — Quarte préparée par la basse et résolue par la partie supérieure — Quarte préparée par la partie supérieure et résolue par la basse

Il résulte des exemples précédents que, employé dans ces conditions, le second renversement est essentiellement un accord de *passage.* L'obligation de préparer et de résoudre la quarte détermine fatalement un mouvement *oblique;* l'une des notes constitutives étant *commune* à deux ou à trois

des accords qui s'enchaînent. Le plus souvent *deux* des parties restantes sur trois progressent par mouvement *conjoint* et *contraire*, ou par mouvement *parallèle*.

C'est d'ailleurs de cette manière que les Maîtres ont le plus fréquemment usé de cet accord comme le montrent les exemples ci-dessous :




**Résolution exceptionnelle de la quarte**

La quarte peut se résoudre *exceptionnellement* en *descendant* d'un degré dans les deux cas suivants :

a. Si la note de *basse* est une *dominante :*



b. Si l'*une* des deux notes formant quarte progresse par *demi-ton* diatonique ou chromatique :



**Quarte augmentée**

La quarte augmentée n'est pas soumise à la préparation :



De la meilleure disposition à adopter pour l'emploi de l'accord de quarte et sixte

La meilleure disposition à adopter pour l'emploi de l'accord de quarte et sixte est celle dans laquelle les deux parties extrêmes procèdent par mouvement *conjoint* et *contraire :*



Des meilleures notes à doubler dans l'accord de quarte et sixte

La *quinte,* autrement dit la *note de basse* est la meilleure à doubler dans le second renversement.

Toutefois la *fondamentale* peut l'être

1º Si elle fait partie de l'accord précédent et qu'elle se maintienne par mouvement *oblique* sur l'accord suivant:



2º Si elle reste *immobile* au travers d'une succession d'accords dont elle représente l'une des notes constitutives :



Doublure de la quarte

Doublée dans les parties *supérieures* la quarte doit être *doublement* préparée comme dans l'exemple ci-dessus.

Accords de quarte et sixte placés sur les deuxième troisième et sixième degrés

Bien qu'exceptionnellement, comme nous l'avons dit plus haut l'accord de quarte et sixte peut occuper d'autres degrés que les trois meilleurs mais plus encore que sur ceux-ci son caractère d'accord de *passage* doit être souligné; il ne doit occuper que les temps *faibles* de la mesure:



Suppression de la préparation de la quarte

La quarte peut n'être pas préparée à la condition que l'accord dont elle fait partie soit placé sur la *dominante* et occupe un temps *fort,* que toutes les parties s'enchaînent par degrés *conjoints* et que les parties extrêmes se meuvent par mouvement *contraire :*



Cette disposition dont les compositeurs ont singulièrement abusé depuis le milieu du XIX$^{e}$ siècle à pris l'allure d'une *formule* et doit être évitée autant que possible à cause de son caractère banal et vulgaire.

Enchaînement de deux seconds renversements

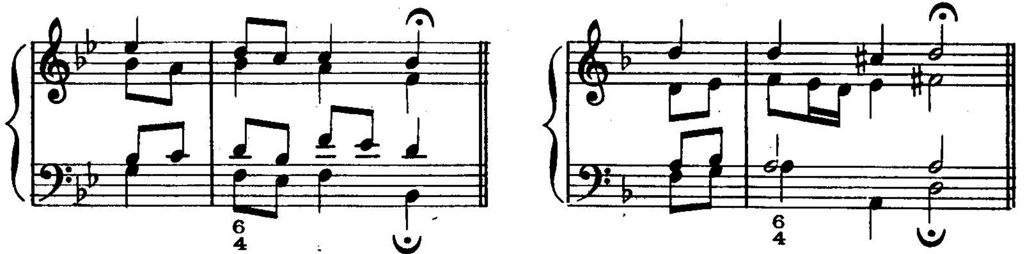
Deux seconds renversements ne peuvent s'enchaîner qu'à une condition expresse, c'est que l'un deux contienne une quarte *augmentée :*



Remarque générale concernant l'emploi de la quarte et sixte

Hors les cas que nous avons envisagés dans les paragraphes précédents la quarte et sixte ne doit être employée qu'avec une extrême circonspection.

J.-S. Bach l'évite autant que possible dans les formules tonales finales de ses harmonisations de Chorals. Il n'en fait usage, comme dans les exemples ci-dessous, que si la ligne mélodique du thème l'y incite :







Elle apparaît encore plus rarement dans les périodes initiales ou intermédiaires :






Il est très rare que Palestrina s'en serve. Lorsqu'il y a recours c'est toujours sous forme d'accord de passage:

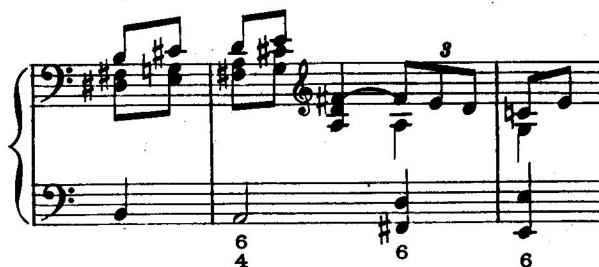



(Palestrina. Una hora non potuisti vigilare. Répons à 4 voix)

Les deux exemples qui suivent montrent comment un compositeur moderne peut l'utiliser (R. Wagner. Les Maîtres chanteurs. Preislied, 3e Acte):




La préparation et la résolution de la quarte sont observées dans ce fragment. Dans le suivant la quarte et sixte n'est qu'un accord de passage auquel se substitue le premier renversement:




## Exercices

Basse




Chant



# CHAPITRE VII

## Des cadences

Toute construction mélodique forme un ensemble de *phrases* qui se subdivisent en *périodes;* la fin des phrases et celle des périodes est marquée par un *repos* plus ou moins accusé dit *cadence,* respiration analogue à celle qu'indique la *ponctuation* dans le langage écrit.

Cadences mélodiques

Il existe des cadences *mélodiques;* les cadences *harmoniques* ne font que les souligner et les affirmer.

Tableau des principales cadences mélodiques:

1° Cadences parfaites

2° Cadences à la dominante

Cadences harmoniques

Les cadences peuvent être soit:

a. *Conclusives;* si elles marquent un repos complet et *définitif,* une chute de phrase. Elles correspondent au point.

b. *Suspensives;* si elles soulignent un repos *partiel* et de courte durée. Elles sont synonymes de la virgule et du point et virgule.

Cadences conclusives

Il y a deux espèces de cadences conclusives:

Cadence parfaite

1° La *cadence parfaite,* enchaînement de l'accord de *dominante* à celui de *tonique,* tous deux à l'*état fondamental.* Son caractère foncièrement tonal éveille une impression d'achèvement absolu.

Cadence plagale.

2° La *cadence plagale,* enchaînement de l'accord de *sous dominante* à l'accord de *tonique,* tous deux à l'*état fondamental.* Elle intervient en général après la cadence parfaite mais elle peut servir de conclusion sans que cette dernière ait été entendue auparavant:

cad. parfaite cad. plagale

cad. plagale

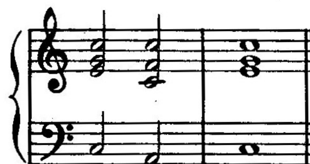
**Cadences suspensives**

**Cadence imparfaite**

Lorsque, dans l'enchaînement du *cinquième* au *premier* degré l'accord final, au lieu d'être à l'état fondamental prend l'aspect d'un *premier renversement* la cadence devient *imparfaite* et perd son caractère *conclusif:*




La cadence *plagale* conserve au contraire, dans le même cas, son caractère *conclusif,* mais il est très atténué:



**Cadence rompue**

Si, dans une phrase qui incline vers la cadence parfaite on substitue à l'accord de tonique *final* un accord placé sur un autre degré ou appartenant à un autre ton la cadence est dite *rompue:*



**Demi-Cadence**

Un arrêt sur la *dominante* surmontée de l'accord à l'*état fondamental* provoque une *demi-cadence;* celle-ci sert à ponctuer les membres d'une phrase ou d'une période:

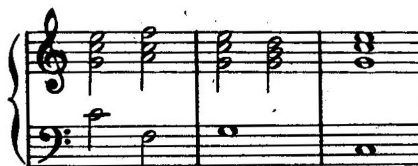




**Remarques sur les diverses sortes de cadences.**

**Cadence parfaite**

L'impression conclusive déterminée par la cadence parfaite est toujours *affaiblie* si c'est un autre degré que la *tonique* qui se trouve à la partie supérieure:



La succession des accords de dominante et de tonique ne provoque une cadence que si elle se produit à la *chute* d'une phrase. Dans l'exemple

suivant, tiré du 11e Nocturne de Chopin, ce sont les *deux derniers accords,* soulignant la fin de la période qui font naître l'impression d'une cadence parfaite:




Demi-Cadence

Certains repos sur des degrés autres que le cinquième, le *premier,* le *quatrième* ou le *second* degré, par exemple, peuvent faire éprouver la sensation d'une *demi-cadence*. Celle-ci s'atténue si un *renversement* prend la place de l'accord à l'état fondamental.

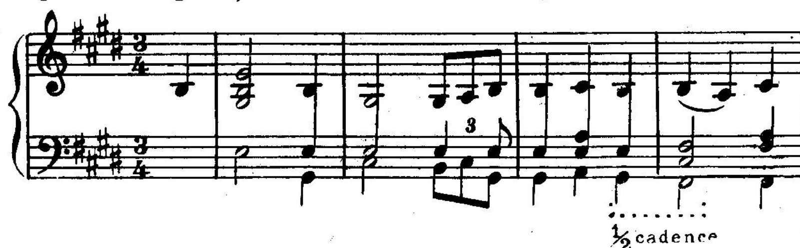
Lorsque la chute d'une cadence se produit sur un temps *fort* son effet s'en trouve intensifié; les temps faibles conviennent mieux aux repos *suspensifs* tels que la demi-cadence.

Quelques exemples empruntés à des ouvrages classiques ou modernes aideront à faire mieux comprendre le caractère de *ponctuation* que représentent les cadences.

La phrase initiale de l'Adagio, dans la Sonate pathétique (op. 13) de Beethoven contient une cadence *suspensive* (demi-cadence) et une cadence *conclusive* soulignant la terminaison de la phrase:




Le début de l Ouverture de Tannhäuser de R. Wagner contient cinq cadences: trois *suspensives,* l'une à la *dominante,* les deux autres sur le *deuxième* et le *septième* degrés, la dernière *conclusive,* au *ton de la dominante:*



cad. à la dominante

½ cadence

½ cadence

cadence parfaite
en *si* majeur

Ce fragment du Quintette des Maîtres Chanteurs (R. Wagner) contient une cadence *rompue* précédant la chute sur la cadence parfaite:

cadence rompue

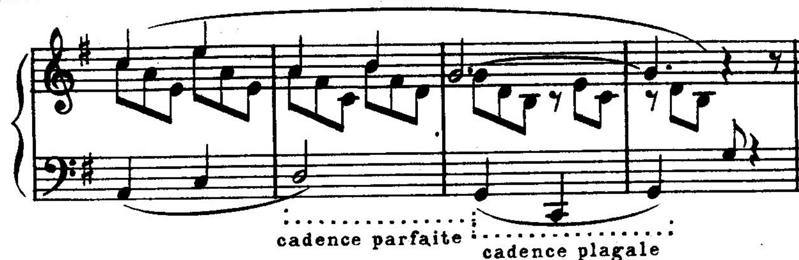
cadence parfaite

Le numéro 21 de l'Album pour la Jeunesse de Schumann offre un curieux exemple de cadence *rompue*, ainsi qu'une cadence *imparfaite*:

cadence rompue

cadence imparfaite

La Petite Berceuse (nº 6 des Feuillets d'Album) conclut sur une cadence *plagale* succédant à la cadence parfaite:




Si, dans une composition musicale, on rétablit tous les accords à l'état fondamental on voit aisément qu'elle est formée d'une série de cadences établies dans des tonalités diverses. Plus le nombre et la nature de celles-ci sont différentes plus l'impression de variété s'accroît.

L'analyse du début du Nocturne en *ut* mineur de Chopin (op. 48 nº 1) vient à l'appui de cette assertion.

(Pour simplifier nous désignons par les chiffres 6 et $\frac{6}{4}$ les renversements des accords tant *consonnants* que *dissonants*, seuls les troisièmes renversements de ces derniers sont représentés par le chiffre 4. La portée supérieure reproduit la basse originale, celle placée au-dessous les accords ramenés à l'état fondamental):

*ut* mineur ............................ : *mi♭* majeur .. : *sol* mineur.....

........ : *ré♭* majeur ....... : *ut* mineur................................ : *mi♭* maj.

..... *fa* mineur ... : *mi♭* maj. : *ut* mineur ..... : *fa* mineur ....... : *ut* mineur .... :

## Exercices

Réaliser la Basse et le Chant donnés en indiquant les différentes cadences qu'ils contiennent:

Basse

Chant

# CHAPITRE VIII

## I

## Des modulations

*Moduler* consiste à passer d'un ton dans un autre, de *même* mode ou de mode *opposé*. Le changement de *mode* sans changement de *tonalité* (*la* majeur - *la* mineur, par exemple) constitue un autre genre de modulation.

Les rapports qui s'établissent entre les diverses tonalités ne sont pas de nature identique. Des affinités plus ou moins grandes relient certains tons entre eux, d'autres sont complètement étrangers les uns vis-à-vis des autres.

La parenté qui relie certaines tonalités est basée sur le *cycle des quintes* tel que l'a établi Vincent d'Indy dans son Cours de Composition musicale et sur l'*identité* des gammes de mode différent.

Cycle des quintes

Si, partant d'un son pris comme base, on progresse de quinte en quinte simultanément vers l'*aigu* et vers le *grave*, la douzième quinte atteinte le point de départ se trouve rejoint comme le prouve l'exemple suivant :

sol ré la mi si fa♯ do♯ sol♯ ré♯ la♯ mi♯ si♯ (ut♮)

ut

fa si♭ mi♭ la♭ ré♭ sol♭ do♭ fa♭ si𝄫 mi𝄫 la𝄫 ré𝄫 (ut♮)

Le *si dièse* de la série *ascendante* est l'équivalent du *ré double bémol* de la série descendante.

Les douze sons qui composent la gamme *chromatique* sont contenus dans cette double série de quintes :




Parenté de 1er Ordre

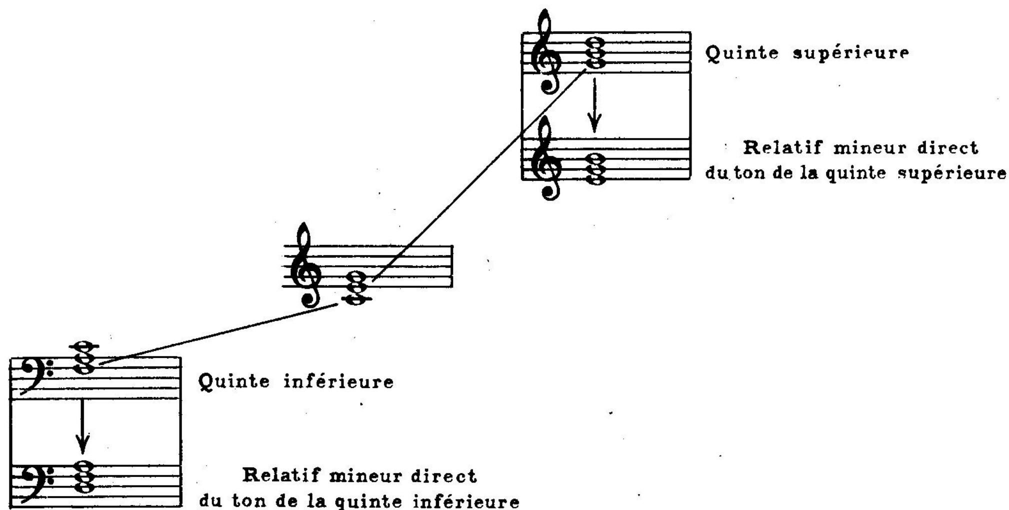
Nous avons vu dans le chapitre III consacré aux relations des accords entre eux que la *tonique* est étroitement reliée à ses quintes *supérieure* et *inférieure* dont les accords servent, avec le sien, a déterminer la tonalité:



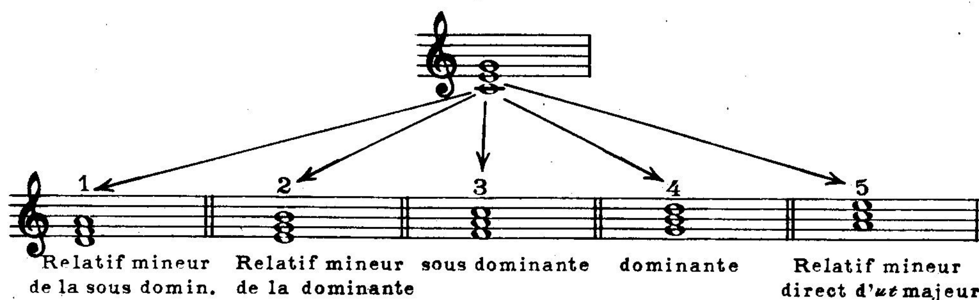

Les deux accords situés à gauche et à droite de l'accord central dans l'exemple ci-dessus peuvent, à leur tour, être considérés comme *accords de tonique* des tonalités de *fa* et de *sol* majeur. Il s'établira donc une parenté de *premier* ordre entre les tonalités d'*ut*, de *fa* et de *sol* majeur.

En effet l'accord d'*ut* majeur est *sous dominante* du ton de *sol* majeur et *dominante* du ton de *fa* majeur; cette particularité établit donc un lien des plus étroits entre ces trois tonalités.

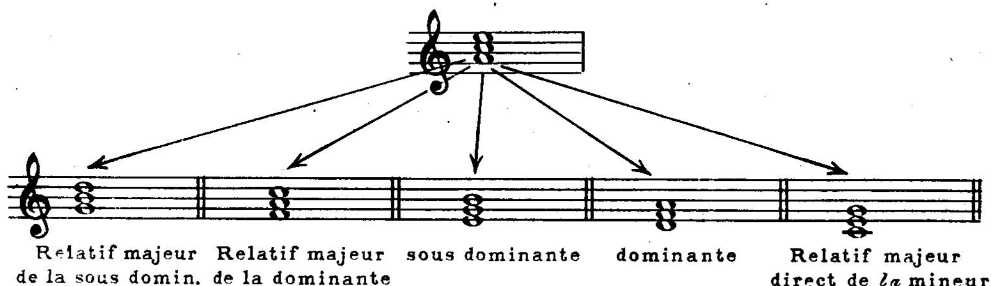
Mais la gamme d'un ton *majeur* et la gamme *mineure* de son relatif direct étant identiques, comme nous l'avons démontré plus haut, la même parenté s'établira entre la gamme *majeure* d'un ton et les gammes relatives *mineures* des tonalités situées à ses quintes supérieure et inférieure. Donc *ut* majeur aura avec *mi* mineur et *ré* mineur un degré de parenté égal à celui qui le relie à *fa* et à *sol* majeur:




Une parenté de *premier ordre* s'établit donc entre les cinq tonalités suivantes et celle d'*ut* majeur:




Pour les mêmes raisons un degré semblable d'affinité relie les tonalités ci-dessous:




Ceci prouve, une fois de plus, l'identité des gammes *majeure* et *mineure* puisque les tons parents de *la* mineur reproduisent en ordre *inverse* ceux parents d'*ut* majeur.

**Parenté de 2e Ordre**

Une alliance moins étroite relie les tonalités dont les accords de *tonique* ont au moins une note commune.

Ainsi *ut* majeur est parent de:

*fa* mineur
*la bémol* majeur } par *ut*
*ut* mineur

*la* majeur
*ut dièse* mineur } par *mi*
*mi* majeur

*mi bémol* majeur - par *sol*

*La* mineur est parent de:

*fa dièse* mineur par *la*
*la* majeur par *la* et *mi*

*fa* mineur
*la bémol* majeur } par *ut*
*ut* mineur

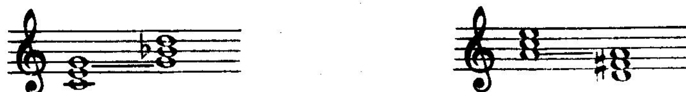
*ut dièse* mineur
*mi* majeur } par *mi*

Des sept tons ainsi apparentés six sont *communs* à la gamme majeure et à son *relatif* mineur, seuls *mi bémol* majeur n'est pas parent de *la* mineur, *fa dièse* mineur n'est pas parent d'*ut* majeur parce que l'un et l'autre n'ont aucune note commune avec les toniques de ces tonalités.

Par contre *sol* mineur devrait être normalement apparenté à *ut* majeur par *sol*. Mais le *si bémol* introduit dans la tonalité d'*ut*, se substituant à la *sensible*, *si* naturel tend à détruire l'impression de cette tonalité.

De même *ré* majeur devrait être parent de *la* mineur par *la*, mais le *fa dièse* se substituant à la *sensible descendante fa* naturel tend à détruire l'impression de la tonalité de *la* mineur.

On doit donc, vu ce qui précède, admettre en principe qu'il ne peut s'établir aucune parenté entre une tonique et sa dominante de *mode opposé*.

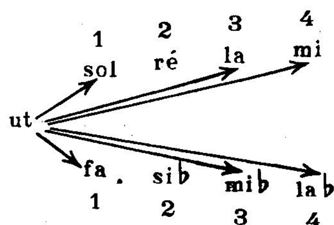


Cette absence de parenté peut également s'expliquer par le fait que:

a - *si bémol* majeur, relatif de *sol* mineur n'est pas parent d'*ut* majeur.

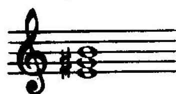
b - *ut* majeur relatif de *la* mineur n'est pas parent de *ré* majeur.

Si on se reporte au cycle des quintes, tel que nous l'avons établi plus haut, on voit qu'une tonalité déterminée s'apparente à celles situées à distance des *première, troisième* et *quatrième* quintes tant à l'*aigu* qu'au *grave :*




3e et 4e quintes aiguës — En ce qui concerne les troisième et quatrième quintes situées à l'*aigu* cette parenté s'explique par le fait suivant :

3e Quinte. Dans les deux modes, majeur et mineur, l'accord de *dominante* est *identique :*



La cadence parfaite *conclusive* peut donc se faire indifféremment dans un mode ou dans l'autre; d'où la parenté qui s'établit entre *ut* majeur et *la* majeur substitué à *la* mineur, son relatif direct :

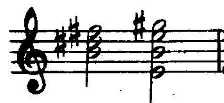




4e Quinte. Il en est de même pour l'accord de dominante du ton situé à la quatrième quinte :







*Mi* majeur substitué à *mi* mineur (relatif de *sol* majeur, ton situé à distance de première quinte d'*ut* majeur) devient ainsi parent d'*ut* majeur.

3e et 4e quintes graves — La même communauté de dominante explique la parenté qui s'établit avec les tons placés sur les troisième et quatrième quintes de la série descendante :

3e Quinte







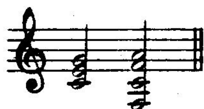
La gamme *naturelle* d'*ut* mineur étant identique à celle de *mi bémol* majeur, son relatif direct se trouve relié à *ut* majeur par ce dernier ton auquel il est apparenté.

Ceci amène à constater qu'un simple changement de *mode* constitue en réalité une modulation à la *troisième quinte* aussi bien à l'aigu qu'au grave.

4° Quinte. *Ut* majeur étant la dominante du ton placé sur la première quinte inférieure (*fa* majeur):



la cadence conclusive peut se faire indifféremment dans l'un ou l'autre des deux modes:





La gamme mineure *naturelle* de *fa* mineur étant identique à celle de *la bémol* majeur cette dernière tonalité se trouve apparentée à celle d'*ut* majeur.

De ce qui précède il résulte que les modulations les plus fréquentes s'établissent:

1° Entre les tonalités ayant entre elles une parenté de *premier ordre* soit:

a. vers la 1re quinte *supérieure* et la 1re quinte *inférieure* du ton *initial* (tonique et dominante)

b. vers la *tierce* mineure *inférieure* du ton *initial* (relatif mineur)

c. vers la *tierce* majeure *supérieure* du ton *initial* (relatif mineur de la dominante)

d. vers la *seconde* majeure *supérieure* du ton *initial* (relatif mineur de la sous-dominante)

2° Entre les tonalités ayant entre elles une parenté de *deuxième ordre*:

a. vers la *sixte* majeure *supérieure* du ton *initial* (3e quinte)

b. vers la *tierce* majeure *supérieure* du ton *initial* (4e quinte)

c. vers la *seconde* mineure *supérieure* du ton *initial* (relatif mineur du ton de la 3e quinte)

d. vers la *sixte* majeure *inférieure* du ton *initial* (3e quinte)

e. vers la *tierce* majeure *inférieure* du ton *initial* (4e quinte)

f. sur la même tonique par substitution de *mode* (relatif mineur de la 3e quinte)

g. vers la 1re quinte *inférieure* du ton *initial* (relatif mineur de la 4e quinte)

# CHAPITRE VIII

## II

## Des modulations aux tons ayant entre eux une parenté de premier ordre

Les modulations les plus fréquentes et les plus aisément réalisables sont celles qui, partant d'une tonalité déterminée s'orientent vers une autre ayant avec la première une parenté de premier ordre.

Les Traités d'Harmonie nomment ces tonalités voisines tons *relatifs*, ils divisent ceux-ci en deux catégories:

a. Tons relatifs de 1re Classe. ceux qui ne diffèrent entre eux que par un accident (soit à la clef, soit dans la constitution de leur gamme) ex: *ut* majeur, *la* mineur, *sol* majeur, *fa* majeur.

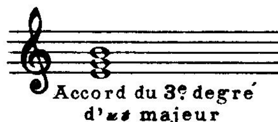
b. Tons relatifs de 2e Classe. ceux qui diffèrent entre eux par deux accidents ou plus, ex: *ut* majeur, *ré* mineur, *mi* mineur.

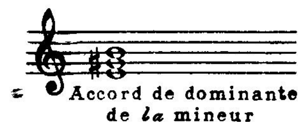
Cette distinction nous paraît inutile, le degré de parenté qui s'établit entre ces différentes tonalités étant *le même* si on se base sur l'identité des gammes *majeure* et *mineure naturelle*.

En effet, l'échelle de *ré* mineur et celle de *mi* mineur étant rigoureusement identiques à celle de leur relatif majeur *direct* respectif (*fa* majeur et *sol* majeur) ces deux tonalités mineures ont donc avec *ut* majeur un degré de parenté équivalent.

Le degré d'affinité plus ou moins étroit qui relie deux tonalités voisines s'établit dans l'ordre suivant:

a. Modulation au relatif mineur *direct*. La gamme d'un ton *majeur* et la gamme *naturelle* de son relatif *mineur* direct étant identiques le passage de l'un à l'autre s'effectue avec la plus extrême facilité. Il suffit en effet, de hausser d'un demi-ton la *tierce* de l'accord placé sur le *troisième* degré de la gamme majeure pour obtenir l'accord de *dominante* de son relatif:


Accord du 3e degré d'*ut* majeur


= Accord de dominante de *la* mineur



b. Modulation à la 1re quinte inférieure. La note servant de basse à l'accord de *tonique* (état fondamental) contient, dans sa série harmonique la note caractéristique *(si bémol)* du ton placé à sa *quinte inférieure:*




De ce fait une parenté des plus étroites s'établit entre ces tonalités ce qui rend le passage de l'une à l'autre extrêmement aisé. Le septième harmonique faisant partie intégrante de l'accord de tonique du ton que l'on quitte, cette dissonance naturelle, si elle vient à être exprimée, suffit à servir de transition entre les deux tonalités. Nous verrons dans le chapitre consacré à l'accord de septième de dominante que, par suite de cette particularité, tout accord de *tonique* tend à devenir accord de *dominante* du ton placé à sa quinte inférieure:




L'accord de *tonique* du ton que l'on quitte devenant accord de *dominante* du ton nouveau cette équivoque amène facilement la substitution de la deuxième tonalité à la première :




c. Modulation à la 1re quinte supérieure. La tonalité située à la première quinte supérieure ayant pour accord de *sous dominante* l'accord de *tonique* du ton quitté la substitution du deuxième au premier est aisée :




d. Modulations aux tons relatifs mineurs directs des tonalités placées à la quinte *inférieure* et à la quinte *supérieure* d'une tonalité déterminée.

La gamme *naturelle* d'un ton mineur étant identique à celle de son relatif *majeur* direct ce genre de modulation ne présente aucune difficulté. Toutefois il s'effectue plus lentement vu la nécessité d'introduire successivement les *deux* notes caractéristiques de la tonalité vers laquelle on s'oriente:







**Lois régissant l'enchaînement de deux accords appartenant à des tonalités différentes**

Tout degré du ton que l'on quitte peut s'enchaîner à tout degré du ton vers lequel on évolue à la condition que cet enchaînement puisse s'effectuer selon les règles qui président à la réalisation en général.

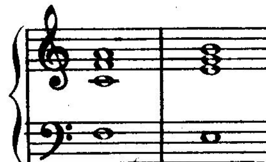
Il faut cependant éviter:

a. de se servir de l'accord du *septième* degré à l'*état fondamental,* accord dont nous avons proscrit l'emploi sous cette forme.
 Même remarque concernant l'accord placé sur le *deuxième* degré du mode *mineur.*

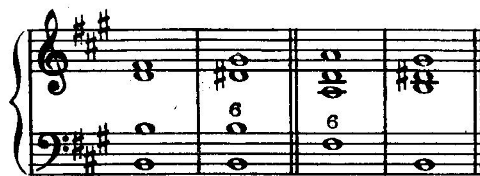
b. d'enchaîner le *deuxième* ou le *quatrième* degré d'un ton au *troisième* du ton suivant, si les accords sont à l'*état fondamental:*




c. d'enchaîner par seconde mineure *descendante* un accord parfait *majeur* à un accord parfait *mineur* s'ils sont tous deux à l'*état fondamental:*



Le mauvais effet de ces divers enchaînements est très atténué si les deux accords, ou tout au moins le *second,* sont à l'état de premier renversement :



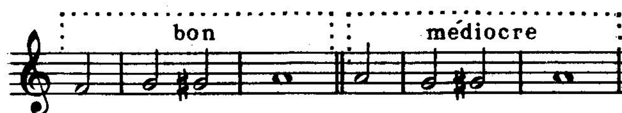




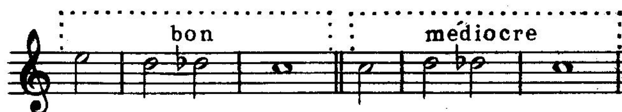
**Règles relatives à la réalisation dans les modulations**
**Mouvement chromatique mélodique**

Lorsqu'une partie *mélodique* évolue *chromatiquement* il faut, autant que possible :

a. Si le mouvement chromatique est *ascendant* le faire précéder de la note conjointe *inférieure :*




b. S'il est *descendant,* le faire précéder de la note conjointe *supérieure:*

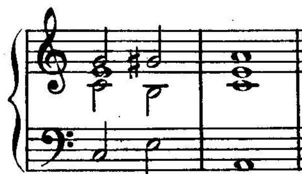



Mais si la partie mélodique procède précédemment par intervalle *disjoint* elle peut évoluer en toute liberté :



Il faut en outre tenir compte des prescriptions suivantes :

1º Toute modification de caractère *chromatique* doit s'effectuer *mélodiquement* dans une seule partie :



La non observation de cette règle amène une *fausse relation d'octave* dont l'effet est extrêmement dur :



2° Pour cette raison il est préférable, autant que possible d'éviter de doubler dans l'accord *précédent* la note qui se déplace chromatiquement :



Cependant cette doublure est réalisable, sinon recommandée lorsqu'une des notes doublées se déplace chromatiquement :



La doublure d'une des notes formant fausse relation est possible dans le *second accord* si, comme dans le cas précédent, une des notes effectue un mouvement chromatique :



S'il est impossible d'éviter la doublure d'une des deux notes se déplaçant chromatiquement il faut, chaque fois qu'on le peut, faire procéder les deux par mouvement contraire, que la note doublée appartienne au premier ou au second accord :



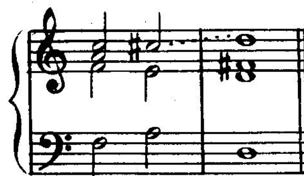
Dans le cas où la basse attaque la note *caractéristique* du ton dans lequel on entre, le mauvais effet de la fausse relation disparaît :



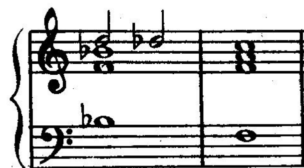

3° Toute note *sensible* qui détermine une modulation doit monter à la tonique quel que soit le mode.

4° Toute note effectuant un mouvement chromatique doit, soit :

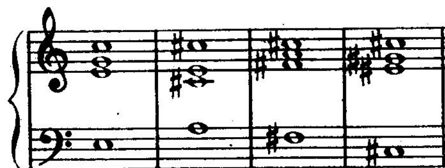
a - s'il est *ascendant* aboutir au degré *conjoint* supérieur :



b - s'il est *descendant* aboutir au degré *conjoint* inférieur :



c - rester immobile :



d - changer enharmoniquement :



## Exercices

Effectuer les modulations suivantes :

1º d'*ut* majeur à *la* mineur
2º de *fa* majeur à *si bémol* majeur
3º de *mi* majeur à *si* majeur
4º de *ré* majeur à *fa dièse* mineur
5º de *si* mineur à *la* majeur.

# CHAPITRE VIII

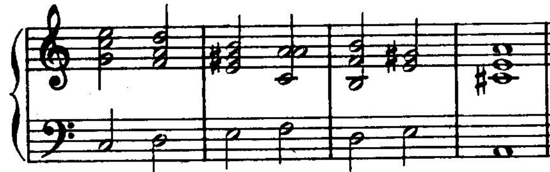
## III

## Des modulations aux tonalités ayant entre elles une parenté de deuxième ordre

Modulations à la troisième et à la quatrième quintes supérieures

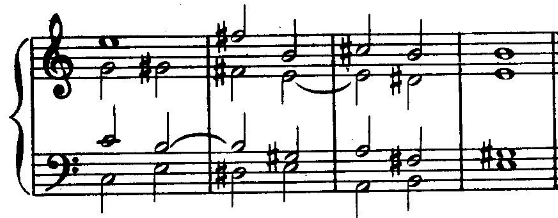
Les modulations aux tonalités établies sur les *troisième* et *quatrième* quintes *supérieures* sont aisément et rapidement réalisables grâce aux affinités que ces tonalités ont entre elles.

En effet, l'accord de *dominante* du ton de *la* majeur est semblable à celui du *relatif mineur direct* d'*ut* majeur:



Il suffit de faire entendre *successivement* et aussi promptement que possible les notes du ton dans lequel on entre, comme le montre l'exemple précédent.

La même remarque s'applique en ce qui concerne le ton de *mi* majeur et celui de son *relatif mineur direct*, *ut dièse* mineur:





Dans ce cas l'accord de *dominante* du *relatif mineur direct* d'*ut* majeur est l'équivalent de l'accord de *tonique* du ton dans lequel on entre. Il y a également identité entre l'accord de *dominante* de *la* mineur et celui du *troisième degré* de la gamme *naturelle* d'*ut dièse* mineur.

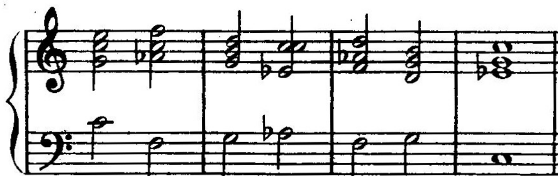
Modulations à la troisième et à la quatrième quintes inférieures

Les modulations aux tons situés à distance de *troisième* et de *quatrième* quintes *inférieures* sont aussi aisées que les précédentes.

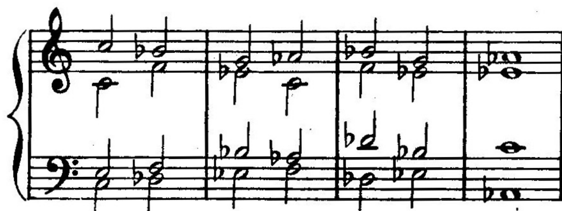
*Mi bémol* majeur est le *relatif majeur direct* d'*ut* mineur, donc très proche d'*ut* majeur:



Le passage d'*ut* majeur à *ut* mineur, *relatif mineur direct* de *mi bémol* majeur représente un simple changement de *mode:*



Celui d'*ut* majeur à *la bémol* majeur est aussi facile que les précédents :



Il en est de même pour la transition entre *ut* majeur et *fa* mineur dont l'accord de *dominante* équivaut à l'accord de *tonique* du ton quitté:



L'exemple suivant, tiré d'un des Lieder de Schumann (Ich wandelte unter - Je déambulais sous les arbres) est un type de modulation brusquée à la *quatrième quinte inférieure*. Le musicien passe sans transition de l'accord de *dominante* du ton qu'il quitte à l'accord de *tonique* du ton nouveau.



Le Nocturne en *sol* majeur de Chopin (op. 37 nº 2) présente un cas de modulation à la *quatrième quinte supérieure :*







Dans la Sonate pathétique (op. 13) de Beethoven, on relève, au début du développement une modulation à la *troisième quinte supérieure:*







## Exercices

Effectuer les modulations suivantes :

1º de *mi* majeur à *ut dièse* majeur
2º de *sol* mineur à *sol* majeur
3º de *ré bémol* majeur à *fa* majeur
4º de *la* majeur à *ut* majeur.

# CHAPITRE VIII

## IV

## Des modulations aux tons éloignés

Les tons situés à intervalle de deuxième, cinquième, sixième et septième quintes tant *supérieures* qu'*inférieures* n'ont aucune affinité entre eux.

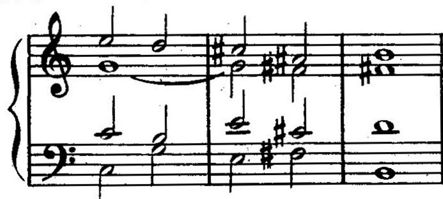
2e Quinte

Toutefois la modulation aux tons à distance de la *deuxième* quinte *supérieure* ou *inférieure* (seconde majeure) est grandement facilitée pour la raison suivante.

a. 2e Quinte supérieure. L'accord de *dominante* du ton quitté devient accord de *sous dominante* du ton vers lequel on tend :




Le passage au *relatif mineur direct* de *ré* majeur s'effectue aussi aisément :



b. 2e Quinte inférieure. L'accord de *sous dominante* du ton quitté devient accord de *dominante* du ton visé :




La transition vers le *relatif mineur direct* de *si bémol* majeur n'offre aucune difficulté par suite des affinités qui relient *sol* mineur à *sol* majeur :



Modulation aux tonalités situées au delà de la quatrième quinte aigue ou grave

Il est rare que les modulations aux tonalités situées au delà de la quatrième quinte *aiguë* ou *grave* se réalisent sans passer par une tonalité *intermédiaire* qui sert de trait d'union entre les deux tonalités étrangères l'une à l'autre. Néanmoins elles peuvent s'effectuer assez rapidement comme le montrent les exemples suivants :

1º d'*ut* majeur à *si* majeur (*cinquième* quinte *supérieure,* seconde mineure) par *mi* mineur :




2º d'*ut* majeur à *fa dièse* mineur par *mi* mineur :




3º d'*ut* majeur à *ré bémol* majeur (*cinquième* quinte *inférieure,* seconde mineure) par *si bémol* mineur :




4º d'*ut* majeur à *mi bémol* mineur (*sixième* quinte *inférieure,* tierce mineure) par *mi bémol* majeur :




5º d'*ut* majeur à *sol bémol* majeur (*sixième* quinte *inférieure*) par *fa* mineur et *si bémol* mineur :

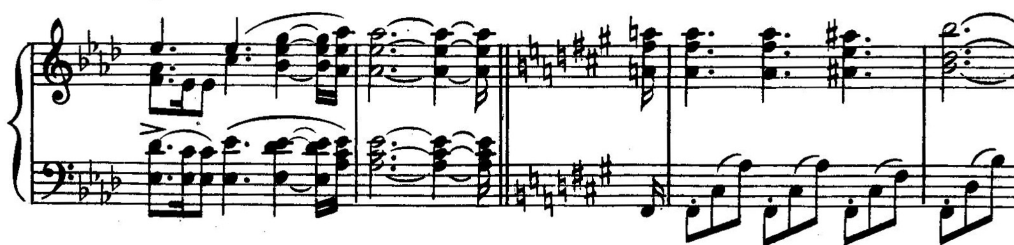


Les modulations aux tons éloignés sont assez fréquentes dans les œuvres tant classiques que modernes.

Le passage suivant, tiré de l'Adagio de la Sonate op. 106 de Beethoven s'oriente d'une manière extrêmement rapide vers la *deuxième quinte inférieure* (de *fa dièse* mineur à *sol* majeur):



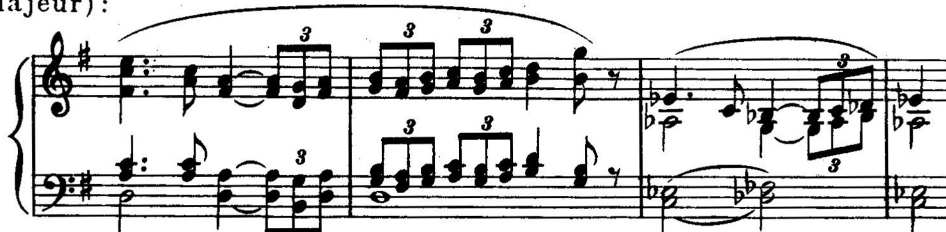
Le deuxième Moment musical de Schubert offre un exemple de modulation à la *septième quinte supérieure* (de *la bémol* majeur à *fa dièse* mineur):



Dans la première Novelette de Schumann se rencontre une modulation à la *cinquième quinte inférieure* (de *fa* majeur à *sol bémol* majeur):




Le Récit de Lôgue (R. Wagner. L'Or du Rhin) contient cette modulation à la *cinquième quinte inférieure* (de *sol* majeur à *la bémol* majeur):




## Exercices

Effectuer les modulations suivantes:

1º de *si bémol* majeur à *ut* majeur
2º de *sol* mineur à *ut* majeur
3º de *la* majeur à *si* majeur
4º de *la* majeur à *sol* majeur
5º de *fa* majeur à *ut dièse* mineur.

# CHAPITRE VIII

## V

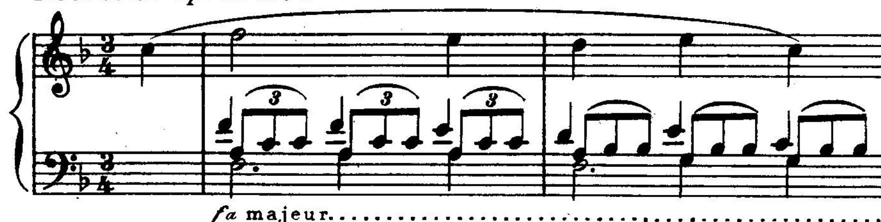
## Des modulations passagères

Pour être effective il faut qu'une modulation soit soulignée par une *cadence conclusive*.

Il arrive fréquemment que, dans le courant d'une phrase ou d'un développement, on traverse une ou plusieurs tonalités sans s'y fixer, ces modulations sont dites *passagères*.

En voici quelques exemples empruntés aux œuvres de Chopin.

*Nocturne op. 16 N° 1*










*Nocturne op. 32 N° 2*






*Mazurka op. 30 N°4*

*ut dièse* mineur — dominante de *si* majeur — domin. de *si bémol* majeur — dominante de *la* mineur — domin. de *la bémol* maj.

dominante de *sol* mineur — domin. de *sol bémol* majeur — dominante de *fa* mineur — domin. de *mi* mineur — *ut dièse* mineur

Accords d'emprunt

Souvent même certains accords, comme dans l'exemple précédent, sont empruntés à une tonalité étrangère sans qu'il y ait pour cela modulation effective.

Le mode *majeur* peut faire à son *mineur* direct (*ut* majeur à *ut* mineur par exemple) de fréquents emprunts :

2e degré de *la bémol* mineur — 6e degré de *la bémol* mineur

La réciproque est beaucoup plus rare, les emprunts faits par le mode *mineur* à son *majeur* direct étant, en général, d'un mauvais effet:

médiocre

4e degré de *mi* maj. — 6e degré de *mi* maj. — 4e degre de *mi* maj.

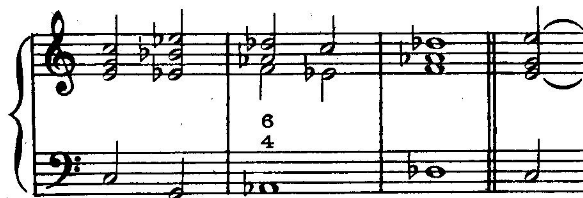
Modulations enharmoniques

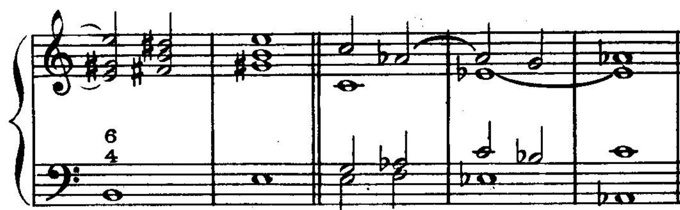
Les modulations enharmoniques sont assez fréquentes ; Schubert notamment les utilise souvent :



(Impromptu op.90 n° 2)

Il existe un moyen qui permet de moduler rapidement, même dans des tonalités lointaines, c'est l'emploi de l'accord de *quarte* et *sixte,* mais il doit être proscrit étant devenu banal par suite de l'abus qui en a été fait:




Changements de ton

Assez rarement, et *en vue d'un effet déterminé*, un compositeur fait se succéder *sans transition* plusieurs tonalités. L'exemple le plus typique de ce genre se rencontre dans l'Allegro initial de la Symphonie héroïque de Beethoven:



Cette manière de procéder n'a aucun rapport avec la modulation et, par suite de son arbitraire ne saurait trouver place dans des travaux d'école.

Remarques générales

Si nous avons insisté aussi longuement sur les modulations c'est que le rôle qu'elles jouent dans la composition musicale a une importance capitale.

Ce sont elles, en effet, qui déterminent la *coloration générale* découlant des rapports qui s'établissent entre les diverses tonalités successives employées. Ceux-ci sont basés sur le cycle des quintes. Chaque progression vers une quinte plus aiguë accentue la sensation d'*éclairement,* vers une quinte plus grave celle d'*assombrissement.*

Le choix des modulations à effectuer au cours d'une œuvre ne doit donc pas être dicté par le hasard mais résulter d'une réflexion mûrie, puisque c'est par lui que s'établit l'équilibre du *coloris* général.

Il faut avoir soin que les modulations soient *franches* et ne laissent planer aucun doute sur les intentions réelles de l'auteur. Celles qui s'établissent vers les tons reliés entre eux par une parenté plus ou moins étroite doivent avoir, et de beaucoup, le pas sur celles qui mettent en rapport des tons franchement disparates.

## Exercices

Basse

Chant

Indiquer, dans ces exercices le point exact où s'effectue la modulation.

# CHAPITRE IX

## Des progressions

On nomme ***progression harmonique*** la reproduction ***symétrique*** d'un fragment ***mélodique*** dit ***modèle :***




L'équilibre qui s'établit entre les intervalles de la formule proposée et ceux des formules qui la reproduisent strictement comporte l'obligation d'une réalisation harmonique *identique* durant la durée de la progression:

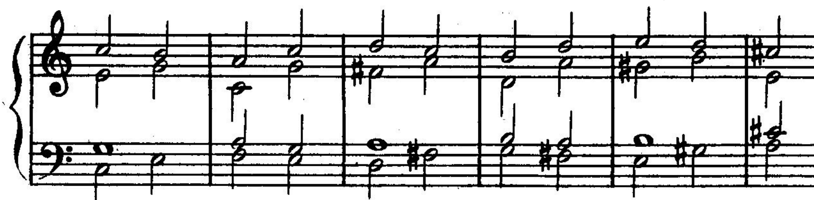


Caractère des progressions

Les progressions harmoniques se classent en deux catégories :

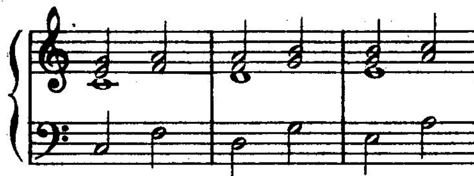
a. Progressions ***non modulantes;*** quand elles se confinent dans la tonalité initiale, ainsi que dans l'exemple ci-dessus.

b. Progressions ***modulantes*** quand elles parcourent un cycle de tonalités diverses :

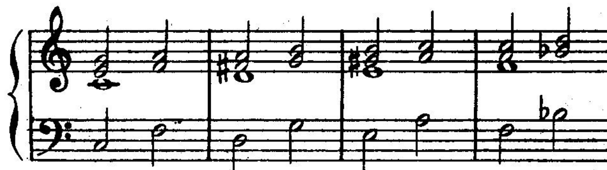


Certaines progressions appartiennent à la fois à ces deux catégories, suivant la manière dont elles sont réalisées :

progression non modulante



progression modulante



Règles concernant l'enchaînement des accords dans les progressions

Les règles édictées au sujet de l'enchaînement des accords restent en vigueur en ce qui concerne les progressions. Les enchaînements de premier ordre doivent figurer de préférence dans le *modèle,* on peut à la rigueur user des enchaînements de second ordre, ceux de troisième ordre sont interdits.

Si le *modèle* est établi suivant les prescriptions susdites la progression peut suivre son cours sans qu'il y ait à s'inquiéter des dérogations qui pourraient se produire au cours de son déroulement.

Accord de quinte diminuée à l'état fondamental

L'usage de l'accord de *quinte diminuée* à *l'état fondamental* est toléré au cours des progressions, comme on peut le constater dans les exemples ci-dessus, afin de ne pas porter atteinte à la symétrie obligatoire.

Intervalles mélodiques

Pour la même raison les intervalles mélodiques défendus peuvent se rencontrer au cours d'une progression, par suite de la nécessité de reproduire exactement le modèle, mais ils doivent être exclus de celui-ci :



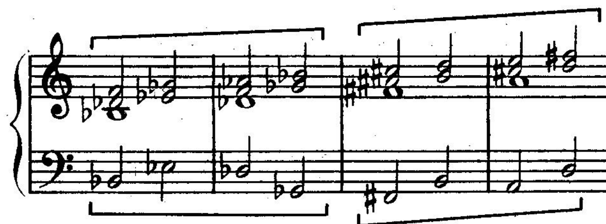
Progressions mineures

Dans les progressions appartenant au mode *mineur* il est assez souvent nécessaire de recourir à des accords d'emprunt ou à de courtes modulations passagères pour conserver l'indispensable symétrie :



Modifications à l'ordre normal de la progression

Il arrive parfois que, par suite de difficultés d'ordre vocal on soit amené à modifier, au cours de la progression, l'aspect du modèle primitif ou celui d'une des parties de la réalisation sans pour cela détruire la symétrie qui doit demeurer intacte :



Remarque générale sur les progressions

Les progressions harmoniques peuvent être un moyen pratique de

moduler rapidement dans des tonalités très éloignées:



Rôle des progressions dans la composition musicale

Jusqu'à la fin du XVIIIe siècle les progressions ont tenu une place extrêmement importante dans la composition musicale, Händel et Bach, entre autres en ont fait le plus large usage:



(Haendel. Allemande Livre I. Suite 8)

Elles deviennent souvent, sous leur plume, une sorte de formule qui, à la longue, paraît fastidieuse à notre entendement plus exigeant, réclamant plus de variété.

Chez les musiciens modernes la place qui leur est dévolue est beaucoup plus restreinte, elles se bornent généralement à *trois* et même *deux* reproductions successives du modèle. Dès la seconde l'oreille est blasée sur le procédé employé, il n'offre plus aucun intérêt de curiosité.

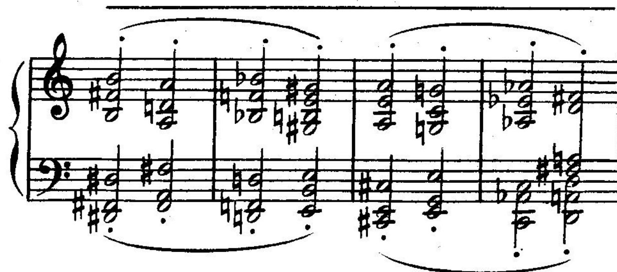
Chopin en a fait un emploi heureux dans nombre de ses ouvrages et notamment dans le Prélude nº 17:



L'exemple précédent montre qu'un modèle peut avoir des proportions relativement étendues et n'être point un simple dessin de quelques notes.

Wagner use fréquemment des progressions. Les trois citations suivantes sont tirées du premier Acte de Siegfried:

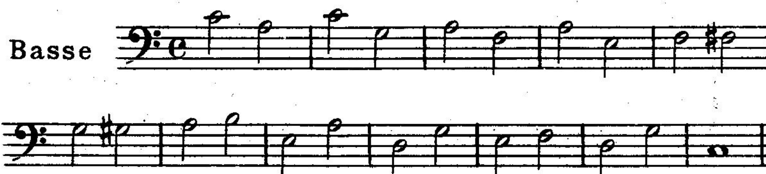








## Exercices






# CHAPITRE X

## De quelques licences de réalisation

Les règles que nous avons exposées dans les précédents chapitres peuvent être quelquefois enfreintes dans le but de donner plus d'élégance et de souplesse à la marche *mélodique* des différentes parties.

Exceptions aux règles concernant le choix des meilleures notes à doubler

Il est des cas, notamment, où celles concernant le choix des meilleures notes à doubler dans les accords ne doivent pas être strictement observées, si la doublure d'un moins bon degré permet d'éviter soit des quintes et octaves directes même *permises* ou *tolérées* et si elle donne la possibilité de dessiner une ligne mélodique plus conjointe et plus chantante:

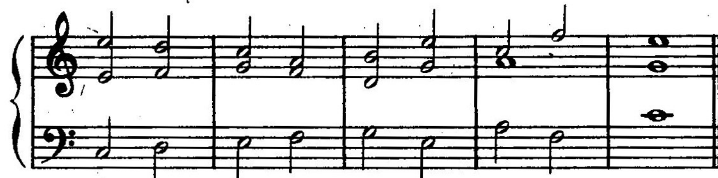


Suppression de certaines notes constitutives Accords incomplets

Quelquefois même il peut être excellent, pour des raisons équivalentes, de supprimer une des notes constitutives d'un accord qui, de ce fait, devient incomplet, mais dont la plénitude sonore ne se trouve pas altérée:



C'est surtout dans l'écriture à *trois* parties que la nécessité de cette suppression se fait souvent sentir:



Une remarque très importante s'impose à ce sujet:

Tout accord incomplet dont les notes constitutives *exprimées* pourraient appartenir à deux degrés différents est toujours considéré comme appartenant au *meilleur* d'entre eux, l'oreille rétablissant la note absente. L'accord incomplet étant fonction de celui qui le précède comme de celui qui le suit les deux agrégations qui l'encadrent déterminent sa nature exacte.

Si on suppose la suite d'enchaînements suivants d'accords incomplets le chiffrage que nous indiquons est celui qui s'imposera de toute évidence :




**Octaves par mouvement contraire**

Dans les conclusions de phrases, lorsque la partie supérieure évolue *directement* de la *dominante* à la *tonique* les octaves par *mouvement contraire* avec la basse sont permises, toute autre réalisation étant impossible :

**Intervalles mélodiques**

Certains intervalles mélodiques, primitivement défendus peuvent être employés dans des conditions particulières.

a. La tierce *diminuée* est tolérée si la *seconde* note formant l'intervalle est une *sensible* montant à la tonique :

b. Les intervalles de quarte et de quinte *diminuées* peuvent aussi être pratiqués si la *seconde* note progresse par mouvement *ascendant*, même disjoint :

c. L'intervalle *ascendant* de quinte *diminuée* est permis à la condition que la seconde note ait une marche *descendante* même disjointe :

Dans les cas visés aux paragraphes b et c la seconde note formant l'intervalle ne doit jamais avoir une durée *supérieure* à la première.

d. Le mouvement mélodique de sixte *majeure* est praticable du *premier* au *sixième* degré dans n'importe quelle partie :



Mais s'il figure à la partie *supérieure* il est préférable que le sixième degré descende ensuite au *cinquième :*



Fausse relation d'octave

Le mauvais effet de la fausse relation d'octave est très atténué ou disparaît complètement lorsque la basse procédant par intervalle de quarte *diminuée* aboutit à une *sensible* déterminant une *modulation :*




Mais elle ne doit jamais se produire entre les parties extrêmes :




Quintes consécutives

Dans certaines œuvres modernes on rencontre parfois des successions de quintes consécutives :



Elles sont généralement justifiées par des raisons d'ordre acoustique. Dans l'exemple précédent les deux premiers accords possèdent une note *commune*; bien que celle-ci ne soit pas partie constituante des quintes elle en atténue l'effet grâce à l'affinité qui s'établit entre les deux accords. De plus le *fa dièse* figurant également dans les deux agrégations la parenté qui les relie s'en trouve accrue.

Ce sont également les notes communes qui justifient la disposition du second enchaînement, toute autre réalisation entraînerait une fausse relation d'octave extrêmement agressive :



Dans l'exemple suivant c'est aussi le lien, créé entre les accords par les notes communes, qui explique le procédé d'écriture adopté pour donner aux diverses parties un contour mélodique plus accusé :



Nous avons tenu à citer les fragments précédents pour montrer comment un musicien connaissant à fond l'art d'écrire peut, dans certains cas déterminés, se soustraire à l'obligation des règles prescrites. Ces licences ne résultent jamais du hasard mais d'une volonté mûrement réfléchie. Elles ne sont utilisables que dans ces conditions sans quoi elles risquent de prendre l'apparence de gaucheries. On devra donc absolument s'en abstenir dans les exercices d'école.

# Deuxième Partie

## CHAPITRE I

### Des accords dissonants

Toute agrégation en tierces superposées comprenant plus de *trois* sons se classe dans la catégorie des accords *dissonants*.

Ceux-ci sont de deux sortes :

a. les accords dissonants *naturels*, dont les notes constitutives sont empruntées à la série des harmoniques *supérieurs*.

b. les accords dissonants *combinés*, dans lesquels la dissonance est *arbitrairement* introduite.

La dénomination des accords dissonants est déterminée par *l'intervalle* que forme, avec la *fondamentale*, la note constituant une dissonance. Quand cet intervalle est une *septième*, l'accord est dit de *septième*; si c'est une *neuvième* l'agrégation se nomme accord de *neuvième*.

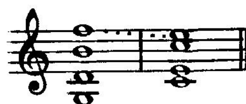
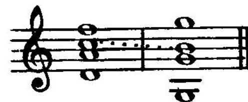
Certaines règles générales concernent tous les accords dissonants quelle que soit la catégorie à laquelle ils appartiennent.

**Résolution de la dissonance** La dissonance ayant un caractère *suspensif*, qui réclame impérativement une *conclusion*, doit être *résolue*.

Il y a deux genres de résolution :

a. Résolution *naturelle*. La résolution est dite *naturelle* lorsque la dissonance, dans l'accord suivant, se porte sur le degré *conjoint inférieur*.

1º à distance de seconde *mineure*, si la résolution se fait sur un accord *majeur* :

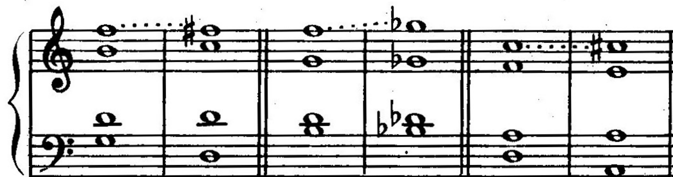



2º à distance de seconde *majeure*, si la résolution se fait sur un accord *mineur* :




b. Résolution *exceptionnelle*. Les résolutions exceptionnelles sont de *deux* sortes :

1° La dissonance se porte vers le degré conjoint *supérieur* placé un demi ton *au dessus* d'elle :



2° La dissonance *reste en place* ou, ce qui revient au même se transforme *enharmoniquement* :





Les résolutions exceptionnelles ne sont admissibles que si l'accord qui succède à l'agrégation dissonante ne contient pas la note sur laquelle la dissonance doit effectuer sa résolution *naturelle* comme le montrent les deux séries d'exemples ci-dessus.

**Résolution *normale* et résolution *naturelle***

Tout accord dissonant tend à s'enchaîner avec l'agrégation, consonnante ou dissonante dont la *fondamentale* est située à distance de *quinte inférieure* de la sienne. On doit donc considérer cet enchaînement comme représentant la résolution *normale* de l'accord dissonant :



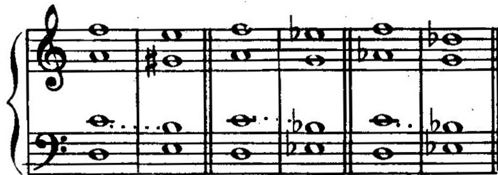
fondamentale quinte inférieure



fondamentale quinte inférieure

Les autres enchaînements aux yeux des théoriciens représentent des résolutions *exceptionnelles*. Il n'est pourtant pas logique de classer au nombre de celles-ci les suivantes dans lesquelles la dissonance se résoud *régulièrement* :

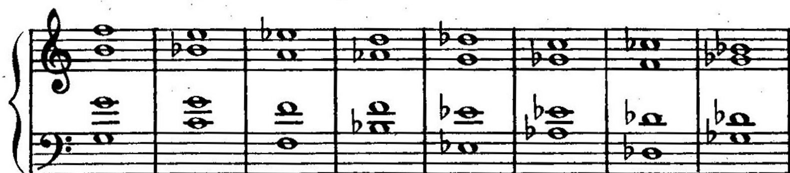




Nous ne rangeons donc parmi les résolutions *exceptionnelles* que celles rentrant dans les deux cas énoncés plus haut, c'est-à-dire dans lesquelles la dissonance se résoud *irrégulièrement*.

Toutes les autres résolutions, en dehors de la résolution *normale*, devront être tenues pour *naturelles*.

La *résolution* d'un accord *dissonant* peut s'effectuer sur un autre accord *dissonant*. Mais, pour si nombreuses que soient ces résolutions, leur série doit *toujours* aboutir à un accord *consonant* qui *seul* possède un caractère *conclusif* :

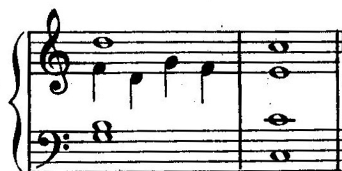




Règles concernant la réalisation des accords dissonants

1° Toute *dissonance* peut se déplacer pendant la durée de l'accord dont elle est note intégrante, une autre note de la même agrégation lui étant substituée.

a. soit temporairement :







(Schumann. Rêve d'un enfant)

b. soit définitivement, par voie d'*échange* :



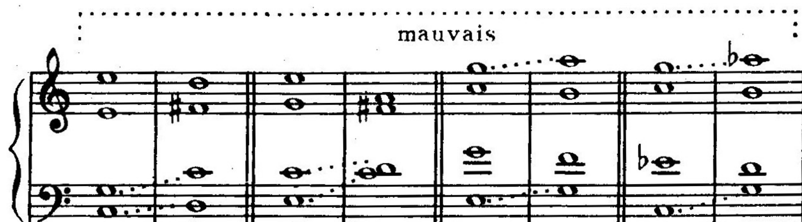
2° La *résolution* d'une dissonance ne doit *jamais* être *doublée* par mouvement *direct* :



Lorsque cette doublure se produit par mouvement *contraire* elle peut être tolérée :



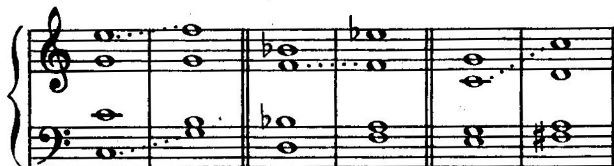
3º Les intervalles de *septième mineure*, de *seconde majeure*, de *neuvième majeure* ou *mineure* ne doivent jamais être attaqués par mouvement *direct :*



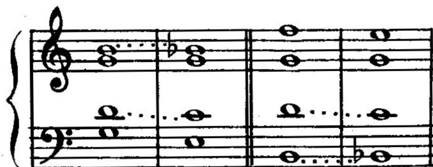

Cette règle comporte les exceptions suivantes :
L'attaque de la *septième mineure* est praticable *directement*,

a. si la partie supérieure procède par degré *conjoint*.

b. si l'une des deux notes formant *septième* a fait partie du précédent accord :



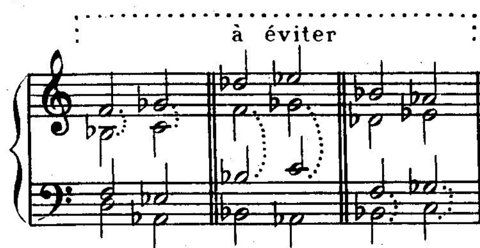
c. si l'une des parties procède par mouvement *chromatique* et l'autre par degré *conjoint :*



4º Deux quintes *consécutives*, dont la *seconde* est diminuée, sont tolérées entre toutes les parties, sauf les deux extrêmes :



Mais ces quintes sont d'un meilleur effet en *descendant* qu'en *montant :*




Des meilleures notes à doubler dans les accords dissonants

Les notes les meilleures à doubler sont les mêmes que dans les accords consonants, c'est-à-dire la *fondamentale;* on double aussi quelquefois la *quinte,* très rarement la *tierce.*

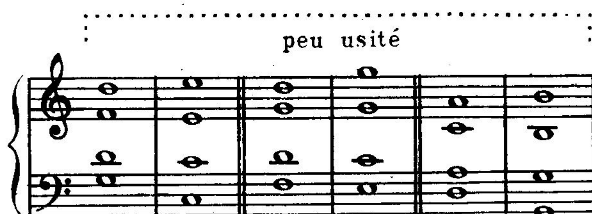
Les notes à *marche contrainte,* dissonance et sensible ne doivent *jamais* être doublées à cause du mouvement résolutif qui leur est imposé, sauf si elles demeurent immobiles au travers d'une série d'accords :



Suppression de certaines notes dans les accords dissonants

On supprime assez fréquemment une des notes constitutives dans les accords dissonants. Cette suppression porte le plus fréquemment sur la *quinte,* mais la *tierce* peut également être évincée. Dans ce cas on double une des autres notes de l'accord, de préférence la *fondamentale,* très rarement la *quinte :*






La *tierce* dont la doublure est impraticable dans les accords dissonants *naturels,* vu son rôle de *sensible,* peut être doublée dans les accords combinés. La disposition suivante se rencontre assez fréquemment aux conclusions de phrases :



# CHAPITRE II

## Des accords dissonants naturels

Les accords dissonants *naturels* sont au nombre de deux :

1º l'accord de *septième* mineure, composé d'un accord parfait *majeur* auquel s'adjoint une septième *mineure*. (7º harmonique supérieur) :



2º l'accord de *neuvième* majeure, identique au précédent plus une neuvième *majeure*. (8º harmonique supérieur) :



Ces deux accords sont dénommés accord de septième ou accord de neuvième de *dominante* parce qu'ils ne peuvent se placer que sur le *cinquième* degré de la gamme des deux modes dans une tonalité déterminée.

Ils contiennent le premier, *deux*, le second *trois* notes à *marche contrainte*, leur *tierce* jouant le rôle de *sensible* de la tonalité à laquelle ils appartiennent et devant, de ce fait, monter à la tonique tandis que la ou les dissonances descendend régulièrement d'un degré :



Une tradition, sans doute erronnée, veut que le premier, Monteverde ait attaqué la *septième naturelle* (ou de dominante) sans *préparation*:




Orfeo. Acte I
(Reconstitution de Vincent d'Indy.
Editions de la Schola Cantorum)

De fait, leur qualité d'harmoniques *supérieurs* de la *fondamentale* dispense la septième comme la neuvième de toute *préparation*.

# I

## De l'accord de septième de dominante

Composés de *quatre* sons, les accords de septième en général, peuvent, renversés, revêtir *trois* aspects suivant que la *tierce*, la *quinte* ou la *septième* leur tiennent lieu de *basse*.

Chiffrage — Le tableau suivant donne le chiffrage de l'accord de septième de dominante à l'état fondamental ainsi que celui de ses renversements:

Etat fondamental · 1er Renversement · 2e Renversement · 3e Renversement

7+ · 6 / 5 (barré) · +6 · +4

Le premier renversement se nomme accord de *quinte diminuée et sixte*, le second, accord de *sixte sensible*, le troisième accord de *triton*.

Résolution normale — La résolution *normale* de l'accord de septième de dominante dans ses différents états est la suivante :

a. Etat fondamental. La marche obligatoire imposée à la *dissonance* et à la *sensible* fait que l'accord de résolution ne peut être complet :

7+

b. Premier renversement :

6 / 5 (barré)

c. Second renversement :

+6

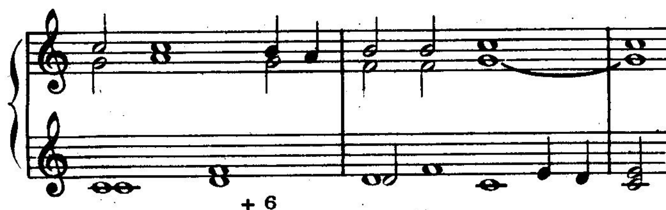
d. Troisième renversement :



Tout ce que nous avons dit du caractère des divers renversements dans la première partie de cet ouvrage s'applique aux accords *dissonants* en général.

Préparation de la Quarte dans le second renversement

Chaque fois que les exigences de la réalisation le permettent il est préférable de *préparer* la quarte dans le second renversement :

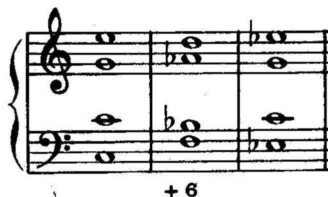



(Palestrina. De lamentatione)

Dans le cas où cette préparation ne peut être effectuée, l'existence d'une note *commune* aux deux accords est nécessaire, s'ils appartiennent à la *même* tonalité :



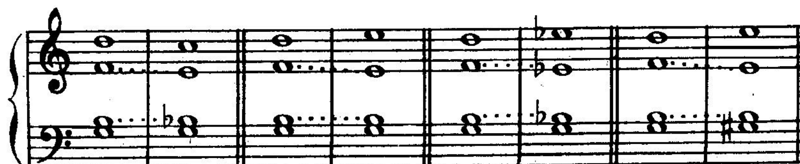

Mais si le second renversement est emprunté à une tonalité *différente* de la première cette précaution devient inutile :




Résolution naturelle

Tout ce qui a été dit au cours du précédent chapitre sur les résolutions naturelles et exceptionnelles est applicable à l'accord de septième de dominante.

On remarquera seulement que, dans certaines des résolutions que nous avons envisagées comme *naturelles* la *sensible* se résoud *exceptionnellement* :

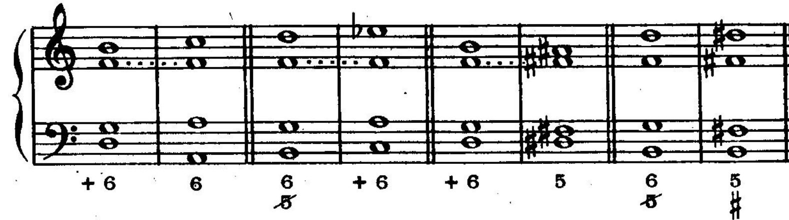


**Résolutions exceptionnelles**

Voici quelques unes des résolutions *exceptionnelles* les plus usitées :

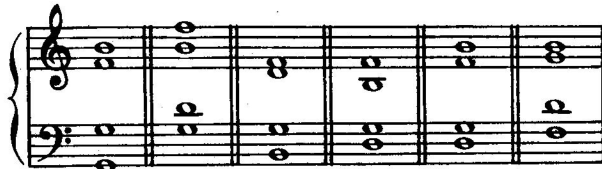


Elles sont également praticables avec les renversements :



**De la meilleure position à adopter pour l'accord de septième de dominante**

Les meilleures notes à placer à la partie *supérieure* tant dans l'accord à l'état fondamental que dans les renversements sont la *septième* ou la *tierce :*



**Suppression de la fondamentale**

Comme les autres notes constitutives la *fondamentale* peut être supprimée dans l'accord de septième de dominante.

Le premier renversement obtenu quand on pratique cette suppression est analogue à l'accord de *quinte diminuée* placé sur le *septième* degré de la gamme *majeure* et le *second* degré de la gamme *mineure*. On continuera à s'abstenir de l'employer à cause de sa sonorité creuse, peu satisfaisante :



Les deux autres, excellents, sont, au contraire d'un usage courant.

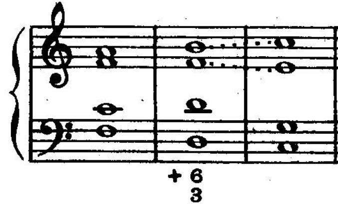
Le deuxième renversement prend le nom d'accord de *tierce et sixte sensible :*



Le troisième est dit accord de *quarte augmentée et sixte :*



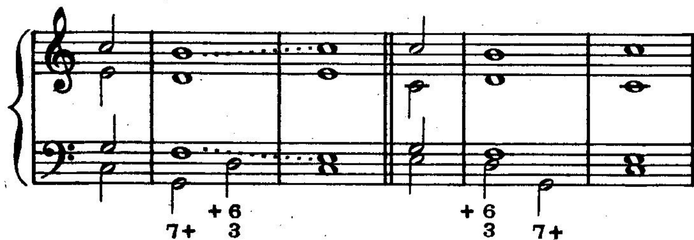
Dans les réalisations à quatre parties c'est le deuxième de ces renversements qui est le plus usité :




Mais on se sert parfois aussi du troisième :



L'accord sans fondamentale peut être précédé ou suivi de l'accord complet :




**Licences de realisation**

D'assez nombreuses licences de réalisation sont praticables dans l'emploi des accords dissonants naturels.

a. Lorsque l'accord de septième de dominante à l'état *fondamental* s'enchaîne avec le *premier* renversement de l'accord de *tonique* la dissonance peut se résoudre une *seconde majeure* plus haut :




b. Si deux quintes dont la *première* est *diminuée* se succèdent il faut éviter qu'elles se trouvent en contact *direct*, mais un simple changement de position du *premier* accord suffit à en atténuer le mauvais effet sauf dans le cas où elles se produisent entre les parties extrêmes :

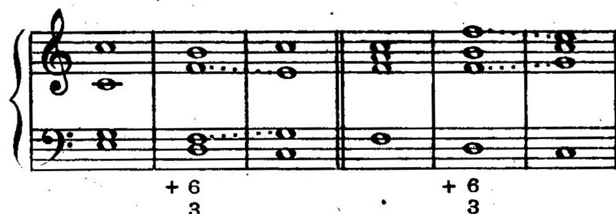


c. Dans l'enchaînement du *second* renversement de l'accord de septième de dominante avec le *premier* renversement de l'accord de tonique si *trois* des parties sur quatre procèdent par mouvement parallèle, la quatrième demeurant immobile, la dissonance peut se résoudre en montant d'une *seconde majeure :*




Cette licence est autorisée pour éviter la doublure de la *tierce* dans l'accord de sixte.

Si, dans ce même renversement la *fondamentale* est supprimée la dissonance peut même être *doublée,* celle qui est placée à la partie supérieure fait sa résolution *naturelle,* l'autre monte d'un degré :




C'est par suite de l'équivoque qui, dans ce cas, se produit entre l'accord de septième de dominante sans fondamentale et celui du *septième* degré du mode *majeur,* que cette réalisation est considérée comme admissible. La *fondamentale* n'étant pas exprimée, la *septième* perd son caractère de dissonance, ce qui permet de la doubler.

d. Il arrive assez fréquemment que la dissonance n'ait pas de résolution *effective* si l'accord de septième de dominante est suivi de l'accord *parfait* placé sur le *même* degré; mais cette solution n'est acceptable qu'au cas où la *septième* effectue un mouvement *descendant :*




e. Dans une cadence *plagale* la septième peut, sans se résoudre, descendre d'une *quarte juste :*



f. L'accord de septième de dominante et l'accord parfait du *cinquième* degré ayant la même *fondamentale*, la substitution de l'un à l'autre ne suffit pas à effacer le mauvais effet des octaves ou des quintes consécutives :



Intervalles mélodiques

Le saut de septième *mineure* peut être employé *mélodiquement* sous les réserves suivantes :

a. S'il est *ascendant* la septième devra ensuite opérer un mouvement *descendant*, par degré *conjoint* ou même *disjoint*:



b. S'il est *descendant* il doit suivre la marche opposée :



L'échange de la *septième* et de la *fondamentale* est interdit dans les changements de position de l'accord :



Caractères divers de l'accord de septième de dominante

Suivant la manière dont il est employé l'accord de septième de dominante peut revêtir plusieurs caractères différents.

L'adjonction d'une septième mineure à l'accord du cinquième degré, en le rattachant plus étroitement à la gamme dont il fait partie, lui confère une force tonale accrue. L'attraction que subissent la *septième* et la *sensible*, respectivement incitées à se résoudre sur la *tierce* et la *fondamentale* de l'accord de tonique, donnent à l'accord de septième de dominante quand sa résolution est *naturelle* une tendance *conclusive* très déterminée :



7 + (Mozart_ Symphonie en ut majeur Jupiter)







(Beethoven_ Symphonie IV)

Mais si la résolution de l'accord de septième est différée il laisse l'auditeur incertain sur l'orientation tonale et prend un caractère *suspensif*. Beethoven est un des musiciens qui ont le mieux mis en relief cette face de sa nature, comme en témoignent les exemples suivants :






(Symphonie héroïque_ Marche funèbre)





(Beethoven. Symphonie V. Andante)

Wagner lui donne un rôle franchement interrogatif, c'est sur lui qu'il établit, dans la Walkyrie, le motif de la «question». (Acte II. Scène IV):







Enfin, tout accord de *tonique* tendant, par l'adjonction de son *septième* harmonique *supérieur* à se muer en accord de *dominante* du ton placé à sa *quinte inférieure* [1], l'accord de septième de dominante représente, de ce fait, un puissant procédé de modulation. C'est ce qui explique qu'on rencontre si fréquemment dans les développements des œuvres classiques ce déplacement de quinte en quinte vers le grave:







(Beethoven. Symphonie IV. Final)

1. Voir le Chapitre consacré aux Modulations dans la Première Partie.

7 +

1re Quinte inférieure

7 +

1re Quinte inférieure

(Beethoven - Symphonie V)

Wagner se sert assez fréquemment aussi du même procédé :

7 + 1re Quinte inférieure 7 + 1re Quinte inférieure

(Walkyrie - Acte I)

## Exercices

Basse

Chant

# CHAPITRE II

## II

## De l'accord de neuvième majeure

La résolution *normale* de l'accord de neuvième *majeure*, comme celle de l'accord de septième de dominante, s'effectue sur l'accord de *tonique* du premier degré.

De tous les accords, ceux de neuvième *majeure* et *mineure* sont les seuls qui définissent intégralement le *ton* et le *mode*.

L'accord de neuvième majeure, en particulier, contenant les harmoniques supérieurs **1, 3, 5, 7, 8** espacés à intervalles de plus d'une *seconde* peut être considéré comme l'accord par excellence, tous les autres n'étant, en réalité, que des accords tronqués.

Chiffrage

Voici le chiffrage de l'accord de neuvième majeure à l'état fondamental, et celui de ses renversements :

1er Renversement | 2e Renversement | 3e Renversement

9 / 7 + — 7 / 6 / ~~5~~ — 5 / + 6 / 4 — 3 / + 4 / 2

On remarquera que les deux derniers renversements ne peuvent s'enchaîner avec l'accord de tonique à l'état *fondamental*; le *deuxième* à cause des quintes qui surgiraient entre les deux parties extrêmes, le *troisième* parce que la basse étant la *septième* doit descendre sur le degré *conjoint* immédiatement inférieur.

Des diverses positions de l'accord de neuvième

De plus les diverses positions qu'est susceptible de prendre l'accord de neuvième en général, qu'il soit majeur ou mineur, lorsqu'il est *complet* suggèrent deux remarques importantes.

a. La *neuvième* doit toujours être placée *au-dessus* de la fondamentale dont il faut qu'elle soit séparée par une distance de *neuvième* au moins.

C'est pour cette raison que le *quatrième* renversement, celui dans lequel la neuvième se trouve à la *basse*, est impraticable: Il est inadmissible en effet que la neuvième se résolve sur une note entendue *au-dessus* d'elle dans l'accord précédent en vertu de la règle qui interdit qu'une dissonance coexiste avec sa note résolutive à moins que celle-ci soit placée dans une partie *inférieure* à celle qu'elle occupe elle-même :

mauvais | bon

Cette même raison doit faire considérer les dispositions suivantes comme inadmissibles:



Celles ci-dessous doivent également être regardées comme défectueuses, le resserrement trop grand des notes constitutives rend leur sonorité défectueuse et les résolutions qu'elles permettent sont médiocres:



Cette réalisation provoquerait d'ailleurs des quintes consécutives.

b. La *tierce* ne peut jamais être placée *au-dessus* de la neuvième, cette dernière doit former avec la tierce un intervalle de *septième*.

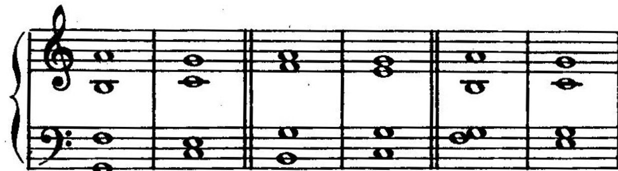
Cette règle comporte une exception.

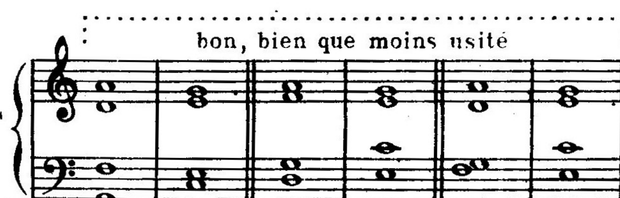
La *tierce* et la *neuvième* peuvent se trouver en rapport de *seconde majeure* si celle-ci résulte d'un double mouvement *oblique*, la *septième* et la *neuvième* étant *préparées*:



**De la suppression et de la doublure de certaines notes dans les accords de neuvième majeure**

L'accord de neuvième étant formé de *cinq* sons il est nécessaire de supprimer l'un d'eux pour le réaliser à quatre parties. Comme dans les accords précédemment étudiés c'est presque toujours la *quinte* qui est retranchée, beaucoup plus rarement la *tierce:*





Deux des notes constitutives peuvent même être évincées. Dans ce cas l'une des autres se trouve *doublée;* celle-ci est la *fondamentale*. Mais cette disposition ne peut être adoptée que dans l'accord à l'état *direct*:



Rarement la *septième* disparaît :



Suppression de la fondamentale dans l'accord de neuvième majeure

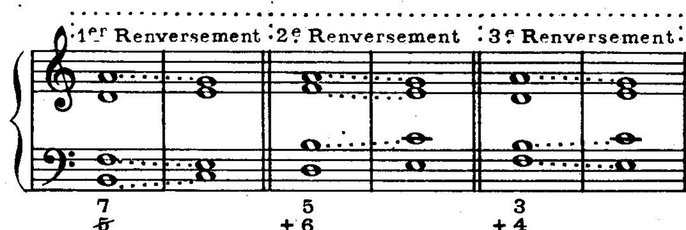
La suppression de la *fondamentale* est très fréquente dans l'accord de neuvième majeure.

L'agrégation qui en résulte prend le nom de *septième de sensible,* parce que, placée sur le *septième* degré elle a pour basse la *sensible* du ton; elle constitue le *premier* renversement.

Le *second* se nomme accord de *quinte et sixte sensible,* le troisième accord de *triton et tierce majeure*.

Chiffrage

Voici le chiffrage qui les désigne :




Il faut bien se garder de confondre ce premier renversement *sans fondamentale* avec l'accord placé sur le *deuxième* degré du mode *mineur* dont le caractère est tout autre. Ce dernier se classe dans la catégorie des accords *combinés;* nous verrons dans le chapitre qui leur est consacré comment il peut et doit être employé.

L'absence de fondamentale permet l'emploi du *quatrième* renversement, mais dans des conditions particulières; il est désigné du nom d'accord de *seconde sensible*.

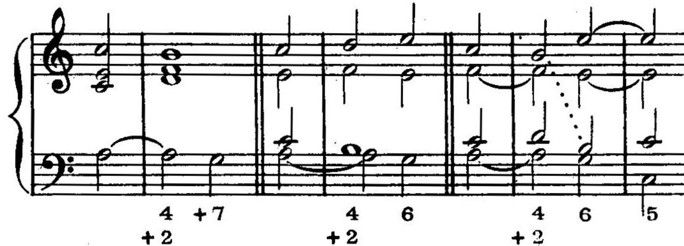
a. La résolution *normale* de la *neuvième* le transforme en accord de septième de dominante:



b. La *sensible* se résoud *exceptionnellement* ce qui entraîne,le plus souvent,une *modulation :*




Dans tous les cas la note de basse doit être *préparée :*

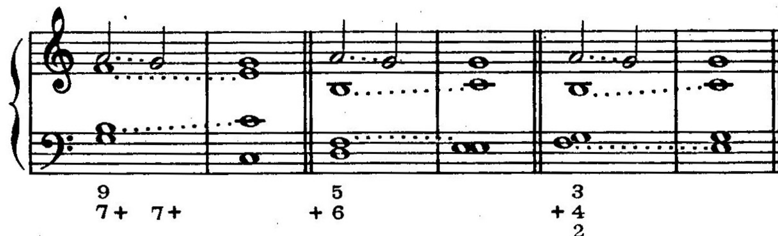



Dans le dernier exemple la *sensible,* par voie d'échange passe dans une autre partie où elle effectue sa résolution *naturelle.*

Fréquemment l'ordre *normal* des chiffres est interverti pour indiquer la *position* de l'accord voulue par l'auteur.

Résolution anticipée

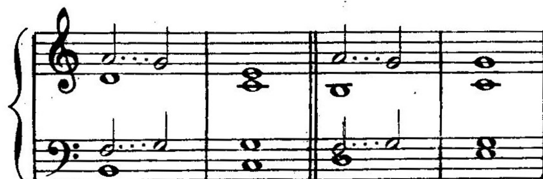
La résolution de la *neuvième* précède souvent celle des autres notes, dans ce cas l'accord se transforme en accord de septième de dominante:




Il peut même se changer en accord parfait :




Dans les cas suivants la septième peut *exceptionnellement* monter d'un degré pour faciliter la réalisation ; elle perd son caractère de *dissonance,* la *fondamentale* étant supprimée :



**Résolution retardée**

Comme dans les accords de septième la résolution peut être *retardée*, d'autres notes de l'accord se substituant *temporairement* à la dissonance de *neuvième:*

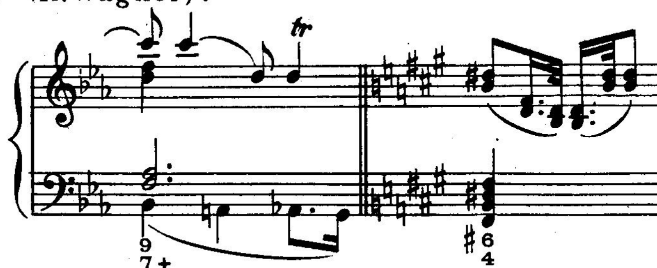


Dans le Prélude de Tristan et Isolde (R.Wagner) l'accord de triton et tierce majeure se résoud de cette manière :




**Résolution évitée**

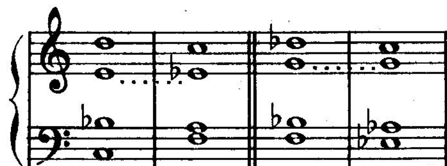
Si l'accord de *neuvième*, par suite de résolution *anticipée*, se transforme en accord de *septième* et si celui-ci, à son tour, se résoud *exceptionnellement*, la neuvième, par suite de son déplacement esquive toute résolution. C'est le cas de l'exemple suivant tiré de la Bacchanale de Tannhaeuser (R.Wagner):



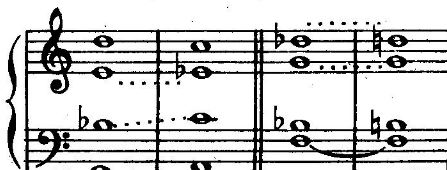

**Résolutions exceptionnelles**

Le nombre des résolutions exceptionnelles autres que celles déjà mentionnées est assez restreint.

a. Résolution exceptionnelle de la *sensible:*



b. Résolution exceptionnelle de la *sensible* et de la *septième :*



c. Résolution exceptionnelle de la *septième* et de la *neuvième* :

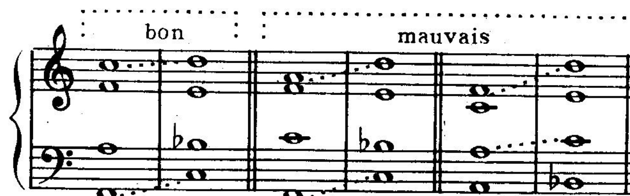


d. Résolution exceptionnelle de la *neuvième* :



Règles concernant la réalisation des accords de neuvième

1º La neuvième ne doit jamais être attaquée par mouvement *direct,* sauf si l'accord est à l'état *fondamental* et à la condition que la partie supérieure progresse par degré *conjoint :*




Si, cependant, par suite des enchaînements précédents, l'accord de septième de sensible se trouve dans la position ci-dessous, la doublure par mouvement direct de la *résolution* de la neuvième, défendue dans les autres cas, est tolérée afin d'éviter des quintes consécutives :



2º Les deux parties qui se trouvent en rapport de *neuvième* ne doivent pas, dans l'accord précédent, être entendues en rapport d'octave :




Sauf si la *fondamentale* de l'accord de neuvième fait partie du premier accord et demeure *immobile :*



Mouvements mélodiques

L'échange de la neuvième et de la fondamentale est interdit sauf s'il se produit entre les parties *extrêmes* et dans le cas particulier suivant:



(Beethoven. Symphonie V. Andante)

Caractères divers de l'accord de neuvième majeure

Outre son caractère tonal très nettement accusé, l'accord de neuvième *majeure* possède une sonorité enveloppante et voluptueuse qui lui communique un grand charme.

Rameau s'en sert extrêmement rarement. Le voici fugitivement employé sans fondamentale :



(Hippolyte et Aricie)

On le rencontre peu dans la musique instrumentale classique, notamment chez Beethoven qui insiste surtout sur son caractère tonal :




(Sonate op. 81a)

Dans les deux fragments suivants sa nature expressive est plus soulignée :

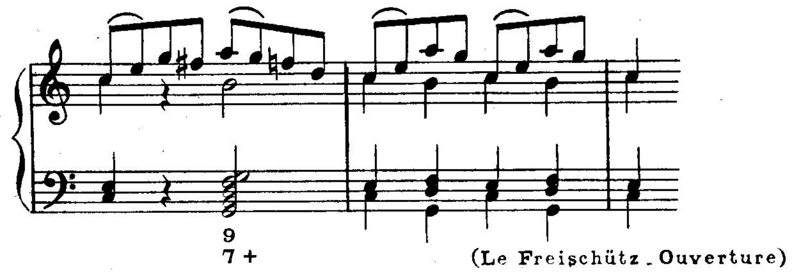


(Sonate op. 90. Rondeau)

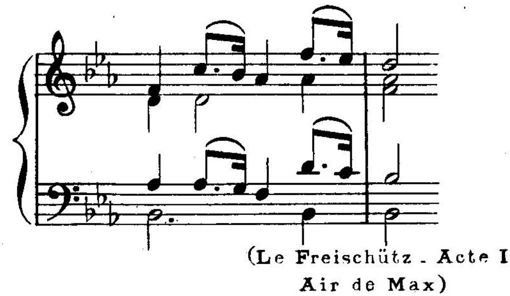



(Sonate op. 90)

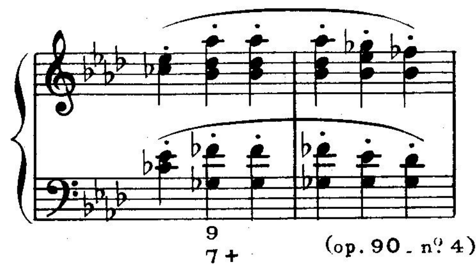
Parmi les romantiques Weber l'utilise sous ses deux aspects :



(Le Freischütz - Ouverture)

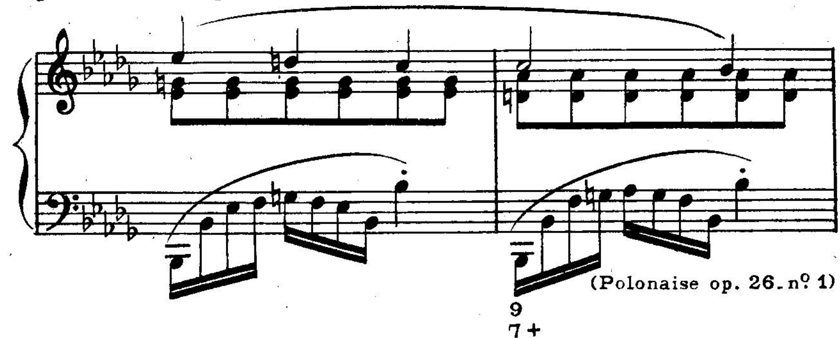

(Le Freischütz - Acte I
Air de Max)

Chez Schubert on le rencontre cependant parfois dans ses Impromptus:



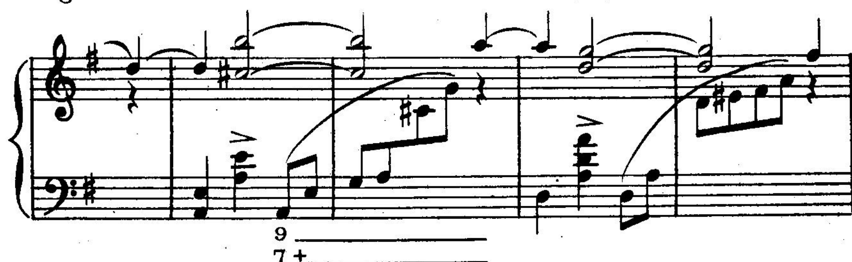
(op. 90 - n° 4)

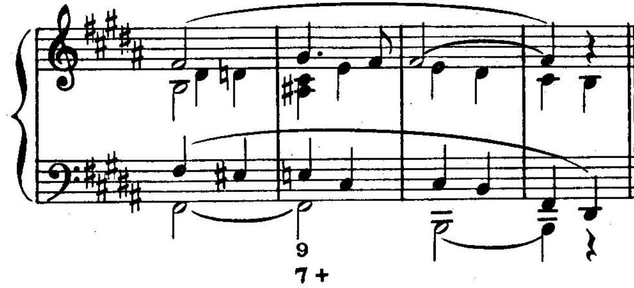
Chopin l'emploie peu sans l'ornementer. Cependant on le rencontre sous sa plume non agrémenté de notes accessoires :



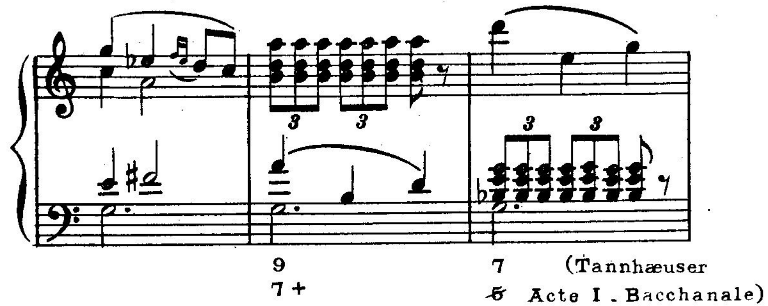
(Polonaise op. 26 - n° 1)

- Il se retrouve plus fréquemment chez Schumann comme en témoignent ces passages tirés des Davidsbündlertänze (op. 6) :





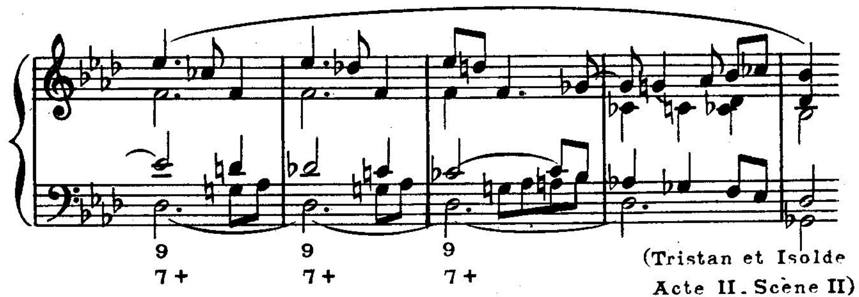

Pour Wagner, au contraire, il représente une ressource féconde; un des premiers il lui a conféré la plénitude de son sens expressif. Les quelques fragments suivants tirés de Tannhæuser et de Tristan et Isolde montrent quelle intensité de couleur et quelle force émotive il communique à la mélodie :




(Tannhæuser
Acte I. Bacchanale)



(Tristan et Isolde
Acte II. Scène II)




(Tristan et Isolde
Acte II. Scène II)

Dans les Maîtres Chanteurs, par contre, il le présente avec son caractère tonal brillant et éclatant :




(Ouverture)

On relève dans le Final de la Symphonie de César Franck (Hamelle éd.) cette curieuse succession de neuvièmes :



## Exercices











# CHAPITRE II

## III

## De l'accord de neuvième mineure

Bien que la neuvième mineure ne soit pas une dissonance *naturelle,* puisqu'elle ne figure pas dans la série des harmoniques *supérieurs,* elle est, comme nous l'avons signalé au cours du premier chapitre, pratiquement assimilée à la neuvième *majeure* et, de ce fait, n'a pas besoin d'être *préparée.*

Tout ce que nous avons exposé au sujet de la réalisation et des résolutions de l'accord de neuvième majeure est applicable à l'accord de neuvième mineure. Ses renversements ne portent pas non plus de noms particuliers quand l'accord est complet; nous en donnons ci-dessous le chiffrage ainsi que celui de l'accord à l'état fondamental :

Chiffrage

9 7 + | 7 6 5̸ | + 6 5̸ 4 | + 4 3 2

Resolutions exceptionnelles

Moins nombreuses que dans l'accord de neuvième majeure les résolutions exceptionnelles sont cependant assez couramment pratiquées :

Suppression de la fondamentale dans l'accord de neuvième mineure

Très fréquemment la fondamentale est supprimée dans l'accord de neuvième mineure, le *premier* renversement ainsi formé se nomme accord de *septième diminuée,* le *second,* accord de *quinte et sixte sensible,* le *troisième,* accord de *triton et tierce mineure,* le *quatrième* accord de *seconde augmentée.*

Les chiffres ci-dessous les désignent :

7̸ | + 6 5̸ | + 4 3 | + 2

Bien que *naturelle* la résolution de l'accord de seconde augmentée, indiquée dans le tableau ci-dessus, est peu fréquente ; les deux suivantes bien qu'étant *exceptionnelles* lui sont généralement préférées :

+2 7+ +2 7+

7+

(Mozart . Fantaisie en *ut* mineur)

Emprunt d'un mode à l'autre

Comme nous l'avons signalé en étudiant les accords de *trois* sons, le mode *majeur* fait souvent des emprunts à son mineur *direct*. Les divers renversements de l'accord de neuvième mineure sans *fondamentale* se rencontrent couramment dans le mode majeur :

Dans ce cas ils peuvent donner lieu aux résolutions *exceptionnelles* suivantes :

Quintes directes

Remarque concernant le troisième renversement

Dans le *troisième* renversement les deux quintes *consécutives* dont la *première* est diminuée sont tolérées entre le ténor et l'alto seulement, afin d'obtenir une meilleure position de l'accord de résolution :

bon médiocre

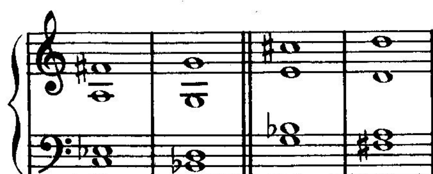
Cette disposition est préférable si la *basse* aboutit à une note *sensible:*




Il vaut encore mieux cependant adopter la réalisation suivante malgré la *doublure* de la résolution de la neuvième par mouvement *direct* qu'elle comporte:



Toutefois il est préférable d'éviter ces agencements et d'opter pour la version ci-dessous quand elle est praticable:



Modulations aux tons éloignes

Par suite de l'assimilation des bémols aux dièses, résultant du *tempérament* appliqué aux instruments à claviers depuis la fin du XVII^e^ siècle, *cinq* accords de septième diminuée dont la sonorité est *identique* à l'exécution appartiennent en réalité à *cinq* tonalités *différentes* comme le prouvent les fondamentales sous-entendues qui constituent leur véritable *basse :*

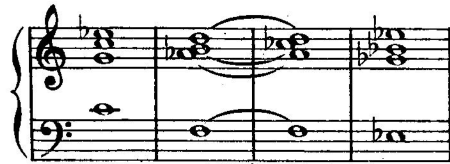


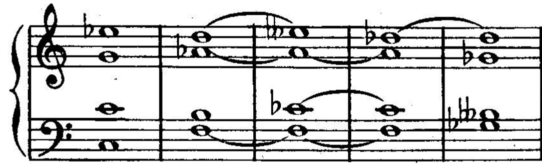
Si l'on prend la tonalité du premier de ces accords comme base le second appartient à celle située à sa *sixième* quinte supérieure, le troisième à celle de sa *huitième* quinte supérieure, le quatrième à celle de sa *troisième* quinte inférieure, le cinquième à celle de sa *sixième* quinte supérieure.

Par le moyen de l'enharmonie il est donc facile de relier entre elles des tonalités tout à fait étrangères les unes aux autres comme le montrent les exemples suivants:




ut mineur.....: sol dièse mineur (8e quinte supérieure)


ut mineur.....: mi bémol mineur (3e quinte inférieure)


ut mineur.....: sol bémol mineur (6e quinte inférieure)

Mais l'accord de septième diminuée pouvant être emprunté par un ton majeur à son mineur *direct* la série de modulations suivantes est également réalisable:


ut majeur.....: fa dièse majeur (7e quinte supérieure)


ut majeur.....: sol dièse majeur (8e quinte supérieure)


ut majeur.....: mi bémol majeur (3e quinte inférieure)


ut majeur......: sol bémol majeur (6e quinte inférieure)

On voit ainsi combien sont nombreuses les possibilités de modulations que recèle en lui l'accord de septième diminuée et les combinaisons aussi multiples qu'imprévues auxquelles peut donner lieu son emploi.

Caractère de l'accord de neuvième mineure

L'accord de neuvième mineure ne possède ni la suavité ni le charme enveloppant de l'accord de neuvième majeure. Privé ou non de sa fondamentale il s'impose par son caractère dramatique accusé, sa force persuasive qui, lorsqu'il est employé à bon escient, décuplent le pouvoir expressif de la mélodie qu'il soutient.

Ces qualités particulières ont déjà été mises en relief par les premiers compositeurs d'opéras.

Monteverde l'utilise avec discernement pour renforcer l'accent de la mélodie :




(Orfeo - Acte III)

Rameau et surtout Gluck s'en servent beaucoup plus fréquemment. Ce dernier, au lieu de le faire intervenir fugitivement comme ses prédécesseurs, prolonge sa durée, soulignant ainsi davantage son intensité tragique :




(Rameau - Hippolyte et Aricie
Acte II - Trio des Parques)




(Gluck - Orphée - Acte I)

Il conserve, dans la musique instrumentale, chez les classiques et les romantiques son acuité d'accent que Beethoven met particulièrement en valeur :

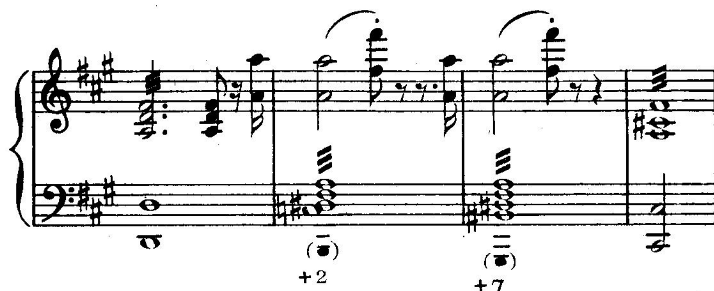



(Sonate op 28 - Andante)



(Sonate op. 111)

Mais c'est Weber le premier qui, dans sa musique dramatique, lui a conféré le rôle qui convient le mieux à sa nature :



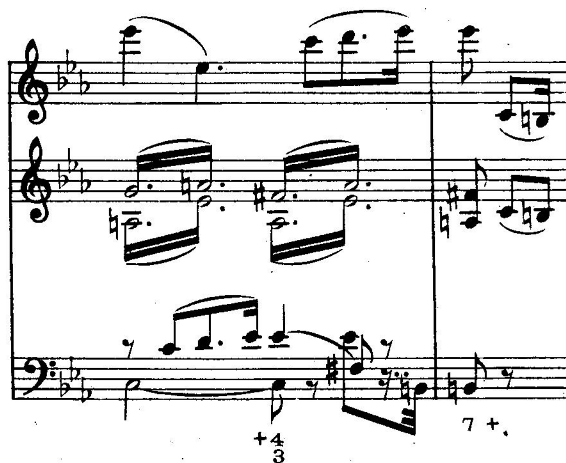







(Le Freyschütz Acte II)

Liszt, dans son Faust, le fait résoudre, par enharmonie, sur l'accord de septième de dominante :



Mais c'est chez Wagner qu'il atteint au summum de son intensité expressive :

+ 2 + 7

+ 6 + 6 (Tristan et Isolde _ Acte I)

+ 6 +2 +6

9 7+ +2 (Tristan et Isolde Prélude de l'Acte II)

+4 3 (Le Crépuscule des Dieux _ Acte I)

## Exercices

Basse

Chant

# CHAPITRE III

## Des accords combinés

Les accords *combinés* sont ceux dont la *dissonance* n'est pas emprun-tée à la série des harmoniques naturels *ascendants*.

Bien qu'ils aient l'apparence d'accords, leurs sons constitutifs é-tant susceptibles de se superposer par *tierces*, leur création résulte d'agrégations *arbitraires* et volontairement établies, d'un caractère essentiellement *passager*.

Leur formation est basée sur le principe suivant:

Supposons l'enchaînement de l'accord du *cinquième* degré à celui du premier:



Si, au lieu de faire logiquement monter la *sensible* à la tonique, dans le second accord, nous la maintenons en place et la substituons à cel-le-ci nous obtenons l'agrégation suivante:



Mais, en devenant *dissonance*, puisqu'elle forme avec la basse un in-tervalle de *septième majeure*, la note qui était considérée comme *sen-sible* dans le premier accord change de nature et est tenue, en tant que dissonance d'effectuer sa *résolution*. La marche à laquelle elle est con-trainte l'oblige à atteindre un son ne faisant pas partie constituante du second accord, un troisième devra donc forcément intervenir pour a-chever le cycle *logique* des enchaînements :




Au lieu d'aboutir sur le *premier* degré c'est sur le *premier renverse-ment* du *sixième* que s'établira la conclusion. En réalité le *second* ac-cord ne représente donc qu'une agrégation *intermédiaire* s'intercalant entre les deux suivantes:



Les remarques précédentes prouvent que, malgré leur apparence, les accords *combinés* n'ont pas le caractère d'accords véritables mais représentent des agrégations factices.

Le fait que la note *dissonante* est empruntée à l'accord qui précède a entraîné les théoriciens à édicter que la dissonance devait être *préparée*. Ce n'est pas en réalité d'une *préparation* qu'il s'agit, mais d'une simple *prolongation* d'un son déterminé formant *dissonance*. Celle-ci ne saurait exister si elle ne figurait pas dans le premier accord à l'état de note *intégrante*.

Il est indispensable de bien déterminer le caractère particulier de ce genre d'accord, dû au procédé auquel il doit naissance, avant d'en entreprendre l'étude. C'est à cette condition expresse qu'il pourra seulement être utilisé à bon escient.

Les accords combinés pourraient néanmoins être considérés comme des accords *naturels* si on admet qu'ils sont formés par des harmoniques choisis dans la série issue de deux fondamentales superposées, la seconde étant elle-même un son harmonique de la première :



Cette constatation souligne leur caractère foncièrement tonal, puisqu'ils ont pour sons résultants graves la tonique et la dominante du ton auquel ils appartiennent et explique l'excellente sonorité qu'ils possèdent; elle justifie également l'emploi qu'en ont fait les compositeurs modernes, sans préparation ni résolution de la dissonance, cette dernière, harmonique naturel, ne devant plus être envisagée comme telle.

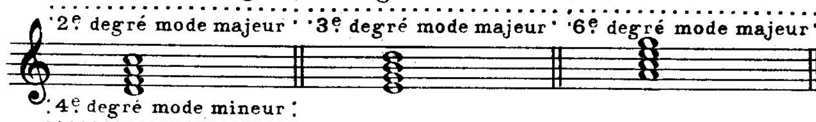
## Des divers accords de septième

Les traités d'harmonie classent ces accords en *trois* catégories suivant les intervalles dont ils sont composés.

1° Accords de septième de *seconde* espèce, formés d'un accord parfait *mineur* auquel s'adjoint une septième *mineure*. Ils occupent :

a. les *deuxième, troisième* et *sixième* degrés de la gamme *majeure*.

b. le *quatrième* degré de la gamme *mineure :*



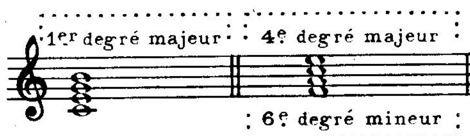

2° Accord de septième de *troisième* espèce, se composant d'un accord de *quinte diminuée* plus une septième *mineure*. Il occupe le *deuxième* degré de la gamme *mineure :*



Son équivalent placé sur le *septième* degré de la gamme majeure n'est autre que l'accord de *neuvième* majeure sans fondamentale. Nous avons signalé déjà qu'il fallait bien se garder de confondre ces deux agrégations puisque dans la *seconde* la dissonance est *naturelle* ce qui change foncièrement son caractère :



3º Accords de septième de *quatrième* espèce, composés d'un accord parfait *majeur* auquel se surajoute une septième *majeure*. Ils sont situés sur les *premier* et *quatrième* degrés de la gamme *majeure* ainsi que sur le *sixième* de la gamme *mineure* :




A ces accords viennent s'adjoindre ceux propres au mode *mineur* et occupant les *premier* et *troisième* degrés de la gamme :



Bien que généralement exclues de la catégorie des accords de septième ces deux agrégations peuvent être pratiquement utilisées, mais sous les réserves suivantes :

Dans la première, la *septième* est à la fois *dissonance et sensible*. Cette dernière qualité fait que la tonique placée un demi-ton au-dessus possède sur elle une grande force attractive. Elle *doit* donc, pour cette raison, se résoudre *exceptionnellement* :



La seconde peut, au contraire, effectuer *normalement* sa résolution :



Chiffrage

Quelle que soit l'espèce à laquelle appartiennent les accords combinés ils se chiffrent d'une manière uniforme et leurs renversements sont désignés du même nom :

Etat fondamental · 1er Renversement · 2e Renversement · 3e Renversement

mode majeur

7 · 6/5 · 4/3 · 2

Accord de quinte et sixte · Accord de tierce et quarte · Accord de seconde

mode mineur

7 · 7/♯5 · ♯7

Dans les accords placés sur le *premier* et le *troisième* degrés du mode *mineur* un accident placé *devant* le chiffre indique la nature de l'intervalle.

**De l'emploi des accords combinés**

Autrefois les accords de septième occupant le *deuxième* degré du mode *majeur* et le *troisième* du mode *mineur* étaient presque uniquement employés; les autres n'apparaissaient que dans les progressions. Aujourd'hui ils sont tous utilisés sans restriction, leur caractère *tonal* permettant de les substituer sans inconvénient à l'accord parfait:

mode majeur

mode mineur

Cependant les accords placés sur le *deuxième* degré des modes *majeur* et *mineur* peuvent servir à moduler bien qu'ils ne contiennent pas de note caractéristique de la tonalité vers laquelle on évolue. Cela tient à la nature tonale *sous entendue* qui peut leur être attribuée, comme le montre le tableau suivant :

fa majeur · 2e degré d'ut majeur · fa majeur · 2e degré de ré mineur

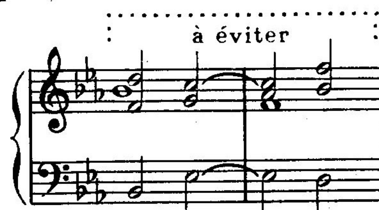
Règles concernant la réalisation des accords de septième

Résolutions exceptionnelles

Tout ce qui a été prescrit dans les chapitres précédents au sujet des règles de réalisation et des résolutions exceptionnelles est également applicable aux accords combinés.

A ces remarques s'ajoutent les suivantes :

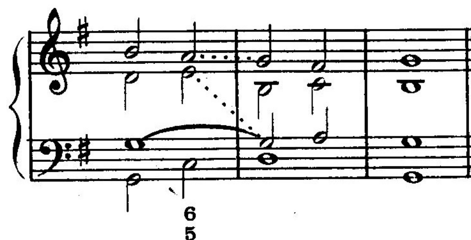
1º Il faut éviter, comme étant d'un mauvais effet, la *syncope* simultanée entre les deux parties extrêmes :




Sauf dans l'emploi du *second* renversement :



2º Dans l'enchaînement du *quatrième* au *cinquième* degré il ne faut pas employer le *premier* renversement de l'accord de septième précédant celui de quarte et sixte. La sixte du premier arrivant par mouvement *oblique* sur l'octave est d'une sonorité médiocre :




La version suivante est de beaucoup préférable :



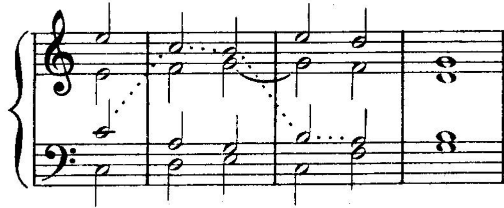

3º Fréquemment la résolution de la septième, bien que *naturelle*, est *retardée*; celle-ci faisant partie intégrante de l'accord suivant. Les résolutions suivantes ne constituent donc pas, *malgré leur apparence*, des résolutions *exceptionnelles* :



Licences de réalisation

Les licences de réalisation sont peu nombreuses.

1º Une septième peut être considérée comme *préparée* si elle a été entendue à l'état de *consonnance* dans l'accord précédent, même dans une autre partie que celle où elle fait fonction de dissonance, à la condition expresse qu'elle se résolve *régulièrement* :





(Chopin - 2e Ballade)

2º La préparation de la septième n'est pas indispensable si la partie dans laquelle elle se trouve procède par degrés *conjoints* et se meut :

a- par mouvement *contraire* relativement à la *basse* :




b- par mouvement *oblique* relativement à la *basse* ou à la partie *supérieure* :




Résolution évitée

Si la partie contenant la dissonance dessine un arpège pendant la durée de l'accord la résolution de celle-ci peut être évitée :



Suppression et doublure de certaines notes

La *quinte*, dans les accords combinés, peut être supprimée suivant les nécessités de la réalisation :



La *tierce* l'est beaucoup plus exceptionnellement, plutôt à trois parties, lorsque la septième n'effectue pas sa résolution *naturelle* :





Les meilleures notes à placer à la partie supérieure sont la *tierce* ou la *septième*, aussi bien dans l'accord à l'état fondamental que dans les renversements :



Caractère inhérent aux accords combinés

La force expressive des accords combinés a été pressentie par les compositeurs dès le XVII^e^ siècle ; ils en ont fait fréquemment usage dans leurs ouvrages dramatiques.

Carissimi emploie souvent les accords de septième dans ses Histoires sacrées :




(Histoire d'Ezéchias
Editions de la Schola Cantorum)

Heinrich Schütz s'abstient déjà parfois de préparer la dissonance qui forme comme une sorte de *broderie* [1] de la sixte dans l'exemple suivant :




(Dialogo per la Pascua
Editions de la Schola Cantorum)

Marc-Antoine Charpentier en use comme son maître Carissimi, à maintes reprises :




(Le Reniement de St Pierre
Editions de la Schola Cantorum)

Dès la fin du XVIIIe siècle ce genre d'accords occupe, dans toutes les sortes de composition, une place importante. On le retrouve tout d'abord sous la plume de J.-S. Bach, dans ses réalisations de Chorals à quatre voix :



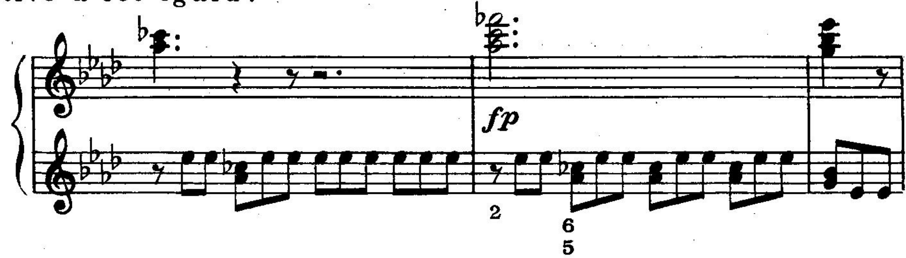

Puis, dans ses œuvres religieuses. Il joue un rôle éminemment expressif à plusieurs reprises dans le courant du Crucifixus de la Messe en si mineur :



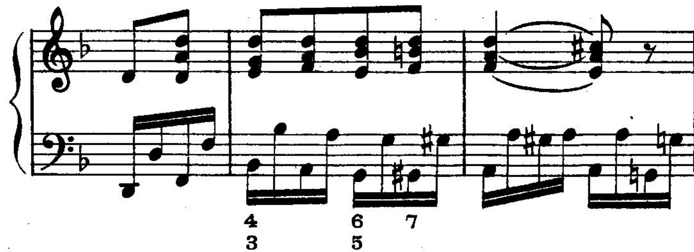

On le relève moins fréquemment dans la musique instrumentale classique et romantique mais il y souligne toujours une intention expressive

1. Voir dans la quatrième partie la définition de la broderie.

particulière. La manière dont Beethoven l'introduit au cours de l'exposition dans la Sonate op. 57 (Appassionata) est tout à fait significative à cet égard :




L'Andante de la Sonate op. 28 le montre, placé sur le temps fort et effectuant une résolution exceptionnelle, dans des conditions analogues:




Il n'apparaît que d'une manière assez fugitive dans l'œuvre de Chopin. Voici un exemple de son emploi tiré de la troisième Ballade (op. 47). Là aussi il se résoud exceptionnellement :




Peu employé par Schumann c'est surtout dans sa musique vocale qu'on en peut signaler l'usage:



(Schumann . Liederkreis . III)

Par contre Wagner s'en sert à maintes reprises et toujours pour accuser le caractère expressif de la mélodie :



(La Walkyrie . Acte I . Scène I)

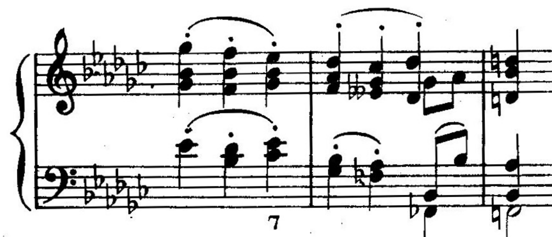


(Parsifal. Acte III
Début de la scène finale)

Mais c'est surtout dans l'école moderne française, à la fin du XIX$^{e}$ siècle, que l'emploi des accords combinés s'est généralisé. Les citations suivantes relevées dans les Mélodies de Gabriel Fauré, l'un des plus remarquables harmonistes de cette époque montrent dans quel esprit ils sont utilisés :



(La Bonne Chanson . III
Hamelle éd.)

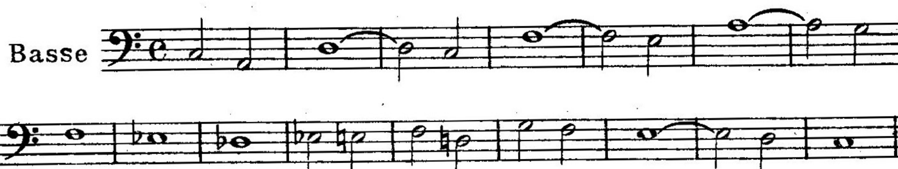


(Prison. Hamelle éd.)



(Aurore . Hamelle éd.)

## Exercices






# CHAPITRE IV

## Des accords altérés

### I

### Caractères généraux des altérations

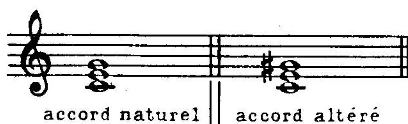
*Altérer* un accord c'est, en modifiant la nature d'une de ses notes constitutives, lui donner une physionomie nouvelle.

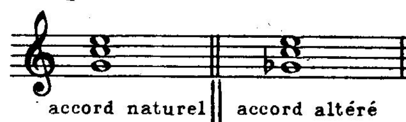
Origines de l'altération

L'altération est d'origine *mélodique*. Elle consiste à introduire entre deux sons *diatoniquement* conjoints le degré *chromatique intermédiaire* qui les relie :



La contraction qui peut se produire entre un des sons constitutifs d'un accord et le degré chromatique situé immédiatement *au-dessus* ou *au-dessous* de lui crée l'altération *harmonique* :




Comme le montrent les exemples précédents les altérations sont susceptibles de revêtir deux formes ; elles peuvent être *ascendantes* ou *descendantes*.

Définition des accords altérés

Il ne suffit pas de faire subir à une note quelconque d'un accord un changement *chromatique* pour créer, de ce fait, un *accord altéré*. Celui-ci, pour être tel, doit offrir une physionomie *nouvelle* et ne pas pouvoir prendre place dans une catégorie antérieurement classée. On doit donc admettre que, seuls, les accords *majeurs*, c'est-à-dire ceux formés à l'aide d'une tierce *majeure* et d'une quinte *juste* sont capables d'engendrer des accords altérés, la *quinte* étant susceptible de subir l'altération.

Tout autre genre d'altération est de caractère *mélodique;* c'est dans la quatrième partie de cet ouvrage que son étude sera abordée.

Pour déterminer la nature exacte d'un accord altéré qui revêt l'aspect d'un *renversement,* il suffit de le replacer à l'état *fondamental.* Il devient facile alors de discerner sans hésitation la note qui a subi l'altération puisque celle-ci est la *quinte* :






# CHAPITRE IV

## II

## Altération ascendante de la quinte

De la définition donnée plus haut il résulte que tout accord, soit *consonant*, soit *dissonant*, composé d'une tierce *majeure* et d'une quinte *juste* peut donner naissance à un accord *altéré*.

Les seules agrégations qui offrent ce caractère sont celles placées:

a. dans la gamme *majeure* sur les 1$^{er}$, 4$^{e}$ et 5$^{e}$ degrés:



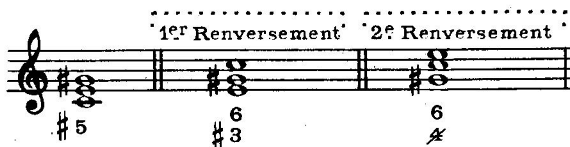
b. dans la gamme *mineure* sur les 5$^{e}$ et 6$^{e}$ degrés:



Il n'y a donc, pour une *tonalité* déterminée, si elle appartient au mode *majeur* que *trois* accords, si elle est *mineure* que *deux* accords capables de devenir accords altérés.

**Chiffrage Accords consonants**

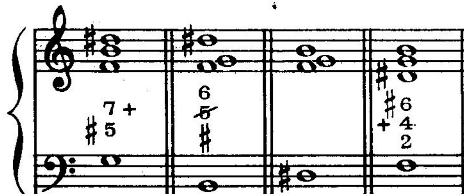
Sur quelque degré que soient placés les accords altérés issus d'accords *consonants* le chiffrage demeure immuable aussi bien pour l'accord à l'état *fondamental* que pour ses *renversements*:



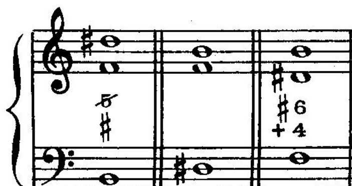

**Accords dissonants naturels**

Placés uniquement sur le *cinquième* degré les accords dissonants *naturels*, accords de septième de dominante et de neuvième majeure ainsi que leurs renversements sont, lorsqu'ils subissent une altération, désignés par le chiffrage suivant qui varie selon que la *fondamentale* est exprimée ou non.

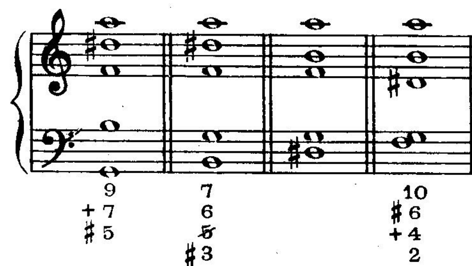
a. Accord de septième de dominante avec fondamentale:



b. Accord de septième de dominante sans fondamentale:



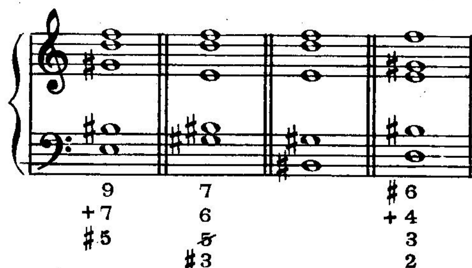
c. Accord de neuvième *majeure* avec fondamentale:



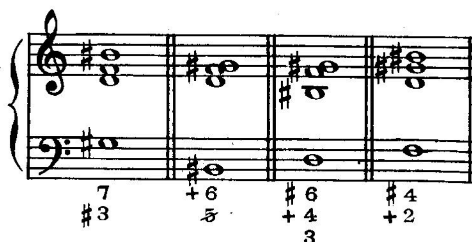

d. Accord de neuvième *majeure* sans fondamentale:




e. Accord de neuvième *mineure* avec fondamentale:

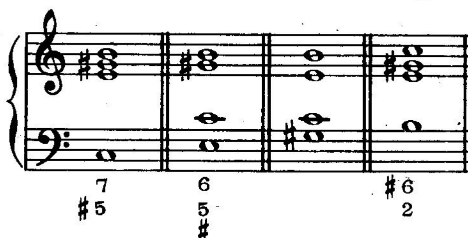



f. Accord de neuvième *mineure* sans fondamentale:




Accords dissonants combinés

Sur quelque degré de la gamme qu'ils soient placés les accords *combinés* avec altération *ascendante* ont un chiffrage identique:



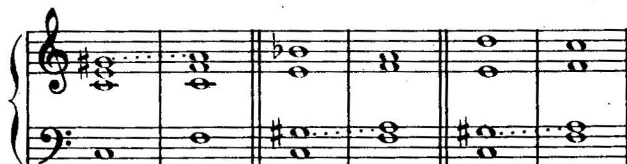

On remarquera que les *seconds* renversements des accords *dissonants* ne comportent pas de chiffrage. Cela tient à ce qu'ils étaient considérés comme inusités. Dans la pratique ils sont surtout employés quand la note *altérée* est *précédée* de la même note *naturelle*:




L'altération, dans ce cas, prenant un caractère *mélodique* et la note altérée faisant figure de note de passage on chiffre le premier accord et on prolonge le chiffrage par des traits, comme dans les exemples ci-dessus.

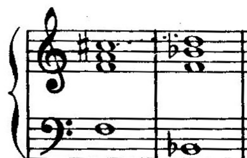
Résolution de la note altérée

La quinte altérée constituant une *dissonance* est sujette à résolution. Par suite de l'attraction résultant du mouvement *chromatique* sous entendu, l'altération étant censée précédée de la note non altérée la résolution s'effectue sur le *demi-ton supérieur*, ou *inférieur*, suivant qu'il s'agit d'une altération *ascendante* ou *descendante*:



Dans les accords parfaits l'enchaînement *normal* est celui qui relie le *premier* au *quatrième* degré, le *cinquième* au *premier*.

L'accord altéré placé sur le *quatrième* degré tendant à se porter vers sa quinte inférieure provoque, de ce fait, une modulation à la *première* quinte:



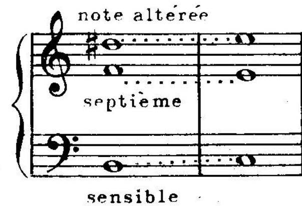
La même remarque s'applique aux accords *combinés*:



Les accords dissonants *naturels* étant tous placés sur le *cinquième* degré c'est *toujours* avec l'agrégation placée sur le *premier* degré qu'ils s'enchaînent:



Les accords de septième de dominante sans fondamentale ne peuvent, s'ils subissent l'altération, être employés qu'à *trois* parties. Les notes dont ils sont formés étant toutes soumises à une marche contrainte aucune d'elles n'est susceptible d'être doublée :




Ces résolutions *normales* sont considérées par les théoriciens comme étant les seules *naturelles*. Les suivantes le sont également aussi puisque la note altérée s'y résoud régulièrement :





**Résolutions exceptionnelles** Les résolutions exceptionnelles sont assez rares; elles se produisent lorsque la note altérée reste en place ou se transforme enharmoniquement:



Règles de réalisation

1º Son caractère de *dissonance* interdit à la note altérée d'être *doublée*.

2º Une note *altérée* ne doit jamais coexister, dans un accord, avec la note *naturelle* constitutive dont elle tient la place :




Des agrégations de ce genre peuvent se rencontrer parfois mais elles ne doivent *jamais* être considérées comme des accords altérés. Elles résultent toujours de l'introduction de notes *étrangères* à l'accord; nous donnerons à leur sujet les explications nécessaires dans la quatrième partie de cet ouvrage.

3º Il faut éviter d'arriver par mouvement *direct* sur la résolution d'une note altérée:

4º L'intervalle de tierce *diminuée* qui peut résulter de certaines dispositions de l'accord altéré est à proscrire; il n'est praticable que dans les seconds renversements et si les deux notes qui le forment sont à distance de dixième:

Par contre si les deux notes sont à intervalle de sixte *augmentée* l'effet est excellent:

## Exercices

Basse

Chant

# CHAPITRE IV

## III

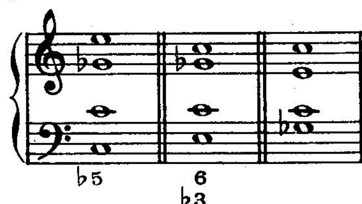
## Altération descendante de la quinte

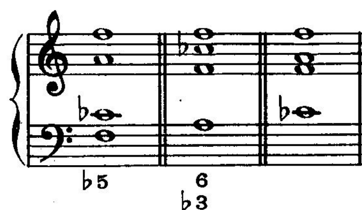
Tout ce qui a été dit concernant l'altération ascendante s'applique à l'altération *descendante* de la quinte. On doit néanmoins signaler que cette dernière est particulièrement usitée dans les accords placés sur la *dominante*.

Voici le tableau des principaux accords, tant *consonants* que *dissonants* susceptibles de subir l'altération *descendante* de la quinte, avec leur chiffrage.

Accords consonants

Accords parfaits *majeurs* appartenant aux deux modes:



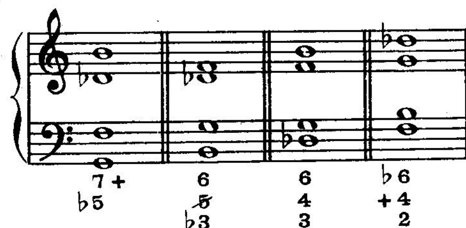





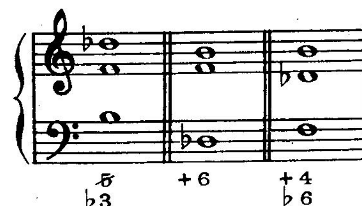


Accords dissonants naturels

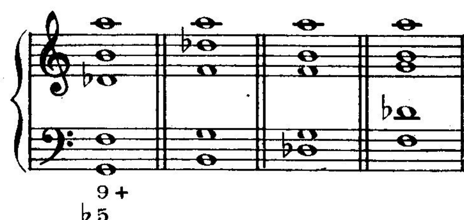
a. Accords de septième de dominante avec fondamentale:



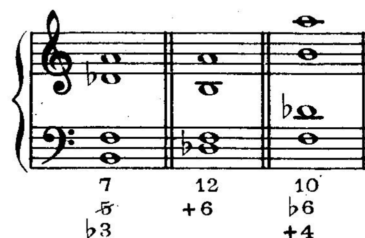

b. Accords de septième de dominante sans fondamentale:



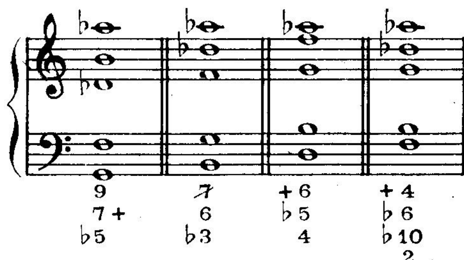
c. Accords de neuvième *majeure* avec fondamentale:



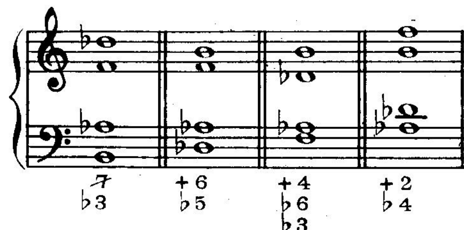

d. Accords de neuvième *majeure* sans fondamentale:




e. Accords de neuvième *mineure* avec fondamentale:



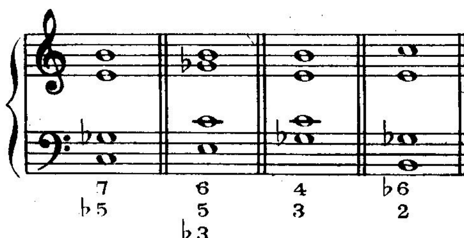

f. Accords de neuvième *mineure* sans fondamentale:




Tous les seconds et troisièmes renversements des accords de *septième* de dominante et de *neuvième* majeure et mineure rentrent dans la catégorie des accords de *sixte augmentée*.

Accords combinés

Sur quelque degré que soient placés les accords combinés, avec altération *descendante* de la quinte ils ont un chiffrage identique, nous indiquerons donc seulement ceux qui occupent le *premier* degré, les autres étant en tout semblables :



Les accords qui, dans les tableaux précédents, ne comportent pas de chiffrage sont considérés par les théoriciens comme inusités. Rien, cependant, n'autorise à en proscrire l'emploi, leur formation étant normale. Certaines des agrégations qu'ils représentent se rencontrent assez peu souvent, même dans la musique moderne.

Règles de réalisation

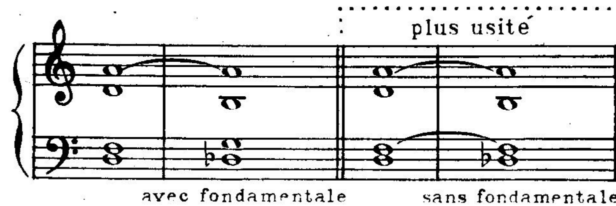
Une remarque s'impose au sujet des accords de neuvième *majeure* avec altération descendante. Leur sonorité assez âpre est très adoucie lorsque l'altération prend un caractère *mélodique*, c'est-à-dire si la note altérée est précédée de la note *naturelle*:



Le même effet peut être obtenu en *préparant* la *neuvième*:

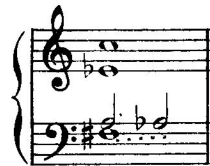


C'est surtout avec le *second* renversement que ce procédé s'emploie:




Intervalle de tierce diminuée

Dans les accords avec altération *descendante* la tierce *diminuée* est tolérée si l'altération a un caractère *mélodique*:



Par contre, la disposition en *dixième* est toujours excellente :



Résolution naturelle et exceptionnelle

Tout ce qui a été dit dans la première partie du présent chapitre concernant les résolutions *naturelle* et *exceptionnelle* s'applique également aux altérations *descendantes*.

La remarque suivante doit être ajoutée.

Les deux quintes *consécutives* qui se produisent inévitablement lorsque le *second* renversement de l'accord de *neuvième mineure sans fondamentale* effectue sa résolution *naturelle* ne sont tolérées que si elles se trouvent placées entre le *ténor* et la *basse*:



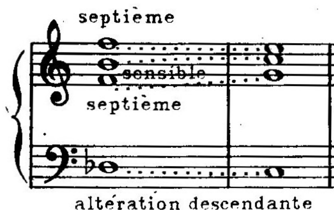
**Accord de sixte augmentée**

Comme nous l'avons remarqué plus haut, de tous les accords *dissonants* naturels contenant une altération *descendante* le plus fréquemment employé est le *second* renversement.

Les auteurs anciens ne l'ont généralement utilisé que sous sa forme la plus simple: accord de *septième* de dominante sans *fondamentale* avec altération *descendante* de la quinte:



Pour s'en servir dans les réalisations à quatre parties il est nécessaire de redoubler une de ses notes constitutives. La note *altérée* devant forcément se résoudre sur le demi-ton chromatique inférieur et les deux autres, *sensible* et *septième* ayant également une marche *contrainte*, cette dernière seule peut être doublée en vertu de la licence accordée pour la réalisation du *second* renversement de l'accord de septième de dominante sans fondamentale. (Voir Chapitre I _ II^e^ Partie)




Cet accord ne peut donc être utilisé que dans cette *seule* position.

Lorsque l'accord de sixte augmentée contient la *fondamentale* il peut, par contre, revêtir d'autres aspects et effectuer logiquement sa résolution *naturelle*:



**Résolutions exceptionnelles de l'accord de sixte augmentée**

Comme nous l'avons remarqué au sujet des altérations *ascendantes* toute résolution dans laquelle la note altérée se résoud *chromatiquement* doit être considérée comme *naturelle*, quelque soit l'accord auquel appartient la note résolutive.

Mais l'accord de sixte augmentée est aussi susceptible de se résoudre *exceptionnellement* de diverses manières, la note altérée pouvant se déplacer par degré *disjoint* à la condition que la *sensible* effectue sa résolution *régulière* :



**Troisième renversement**

Après le second c'est le *troisième* renversement qui, dans les accords à altération descendante est le plus usité ; il se résoud, en général, exceptionnellement :



La tierce *diminuée*, interdite dans la plupart des cas, est d'un excellent effet quand elle se présente dans les conditions de l'exemple ci-dessous emprunté au Guillaume Tell de Rossini :




**Licences de réalisation**

Les trois licences suivantes sont admises :



La première s'explique par la doublure de la *septième*, note à marche contrainte qui demeure immobile dans l'une des parties et, de ce fait, effectue une résolution *exceptionnelle*.

Les deux dernières sont assimilables aux résolutions exceptionnelles de l'accord de sixte augmentée citées plus haut ; le *ré dièse*, sensible, effectue sa résolution *tonale* normale.

# CHAPITRE IV

## IV

## Des altérations portant sur des notes autres que la quinte

Dans les accords de *neuvième*, majeure et mineure, des notes autres que la *quinte* peuvent subir une *altération*. Il en résulte des agrégations qui ne sont pas classées dans les Traités d'harmonie mais qui n'en offrent pas moins le caractère d'*accords* puisque leurs notes constitutives sont superposables par *tierces*. L'emploi de ces combinaisons tendant à se répandre nous indiquons ci-dessous la formation normale de quelques-unes d'entre elles. Il ne saurait être question de les employer dans des travaux d'école puisqu'elles ne sont régies par aucune règle de réalisation. Nous les signalons uniquement à titre documentaire parce qu'elles peuvent simplifier le travail d'analyse harmonique et même expliquer certaines superpositions de notes qui, sans leur secours, demeureraient énigmatiques. Elles aident également à éclairer les raisons déterminantes de certaines exceptions, comme on le verra plus loin :

Accord de neuvième majeure



Altération ascendante de la septième



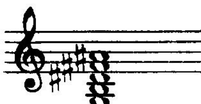
Altération ascendante de la quinte et de la septième



Altération ascendante de la neuvième et de la septième



Altération ascendante de la quinte de la septième et de la neuvième



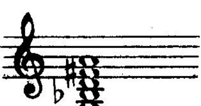
Altération descendante de la tierce



Altération descendante de la tierce et de la quinte



Altération ascendante de la septième et descendante de la tierce



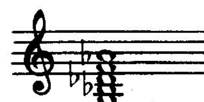
Accord de neuvième mineure



Altération descendante de la tierce



Altération descendante de la tierce et de la quinte



Altération descendante de la tierce de la quinte et de la septième



On voit quelle richesse nouvelle de semblables agrégations sont susceptibles d'apporter au langage musical.

# CHAPITRE IV

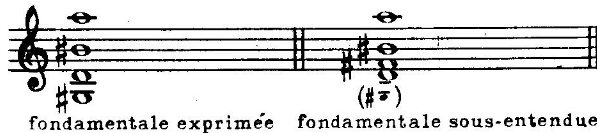
## V

## Justification des résolutions exceptionnelles dans les accords dissonants

La note *supérieure* de tout intervalle de sixte augmentée doit être considérée comme une *sensible*, d'où le nom d'*accords de sixte sensible* donné à toutes les agrégations qui contiennent cet intervalle :




Ne peuvent contenir une *sixte augmentée* que les accords ayant subi une altération *descendante* de la quinte, soit que leur fondamentale soit *exprimée*, soit qu'elle demeure *sous-entendue* :




Dans ces accords replacés à l'état *fondamental* la sixte augmentée se mue en tierce *diminuée* dont la note inférieure représente la *sensible* du ton auquel appartient l'accord.

L'attraction que subit cette *sensible* de la part de la tonique située un demi-ton plus haut est extrêmement forte et impose sa résolution *naturelle* :



Or toute septième *mineure* peut, par l'artifice de l'*enharmonie* se métamorphoser en *sixte augmentée* :




Vue sous cet angle la *septième* change de rôle et se transforme en *sensible* dont la résolution *normale* s'effectue sur le demi-ton *supérieur*. La marche *anormale* de la dissonance se trouve donc ainsi expliquée par son changement de *fonction supposé* dans l'accord dont elle fait partie.

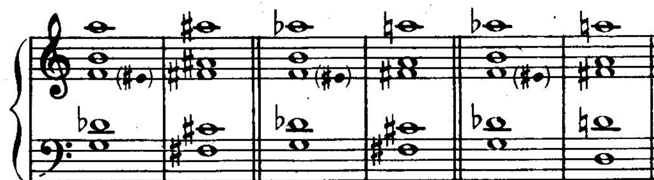
De ce fait toutes les agrégations contenant la note sur laquelle la *septième* considérée comme *sensible* effectue sa résolution *normale* pourront s'enchaîner avec le premier accord:



Le fait curieux est que cette résolution *naturelle* de la *sensible* s'impose avec une telle force qu'elle libère de leurs obligations les autres notes à *marche contrainte* que peut contenir l'agrégation; elles retrouvent leur pleine indépendance de mouvement sans que l'oreille en soit le moins du monde choquée, comme le prouvent les exemples ci-dessus.

Cette même théorie explique les résolutions exceptionnelles des accords de *neuvième*.

a. La *septième* devenant *sensible* et effectuant sa résolution *normale* la neuvième se trouve entraînée dans son mouvement *ascendant*:



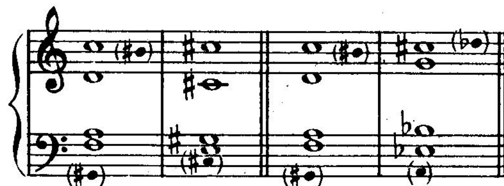
b. L'accord de neuvième sans *fondamentale* peut être assimilé à un accord de *septième* de dominante avec altération *ascendante* de la quinte. La quinte, qui représente en réalité la *neuvième* étant note altérée doit de ce fait se résoudre un demi-ton chromatique au-dessus, tandis que la *septième* effectue sa résolution *normale*:



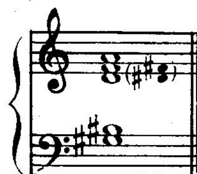
c. Par contre, dans l'exemple ci-dessous, la résolution exceptionnelle s'explique par la théorie que nous avons exposée plus haut:



La résolution exceptionnelle des accords *combinés* contenant une septième *mineure* s'explique de la même manière. L'intervalle de septième mineure étant l'équivalent de celui de sixte augmentée, la note supérieure, c'est-à-dire la *septième* doit être considérée comme sensible et se porter vers la *tonique* :



Mais si on reconstitue l'accord de septième à l'état *fondamental* on s'aperçoit qu'il contient une *double* altération *descendante* de la *quinte* et de la *septième* :



Cet accord qui n'est pas reconnu comme tel par les théoriciens a pourtant une existence propre, comme nous l'avons précédemment démontré.

Cette explication prouve combien génial se montre Rameau, l'illustre musicien français, lorsqu'il édifia sa théorie de la *basse fondamentale*. Cette basse fictive, composée uniquement de la *fondamentale* de tous les accords exprimés, quelle que soit la *position* qu'ils affectent dans la réalisation montre que toute œuvre musicale est une série de *cadences*, comme nous l'avons expliqué dans le chapitre consacré à celles-ci. C'est le seul moyen existant d'analyser de manière logique toutes les combinaisons réalisables dont un grand nombre demeurerait énigmatique si on ne recourait pas à ce procédé. Dans tous les cas ambigus il est donc indispensable de replacer l'accord à l'état *fondamental* ce qui permet de discerner son véritable caractère et la fonction tonale des divers degrés dont il est formé.

C'est également la recherche de la fondamentale qui explique la brusque modulation à la *deuxième* quinte inférieure se produisant à la fin de l'exposition dans l'Adagio de la Sonate op. 106 de Beethoven:



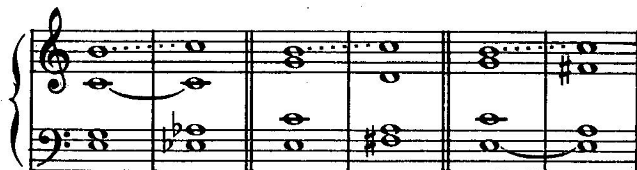
Ce passage, réduit à l'état schématique, doit s'analyser de la manière suivante :




La fondamentale *sous-entendue* du troisième accord, en tant que *sensible* monte d'un demi-ton amenant la fondamentale du quatrième et la tonalité de *sol* majeur, dans laquelle se dessine une cadence *plagale*. La fondamentale *non exprimée* de l'accord de neuvième *mineure* avec altération *descendante* de la quinte ramène tout naturellement le ton initial.

Dans les accords de septième *majeure* la septième peut être :

a. S'ils sont placés sur le *premier* degré, la *sensible* du ton auxquels ils appartiennent :

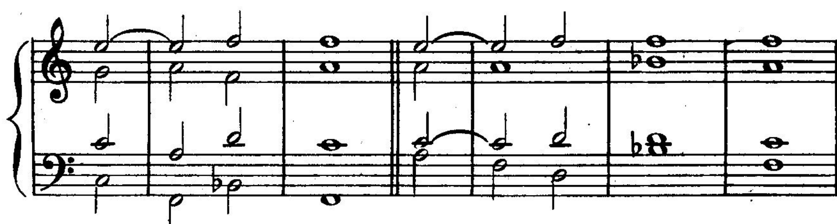


b. S'ils occupent le *quatrième* degré la dissonance peut également s'assimiler à une *sensible*. Elle doit, en effet, être préparée. Les deux seules agrégations permettant cette préparation sont les suivantes:

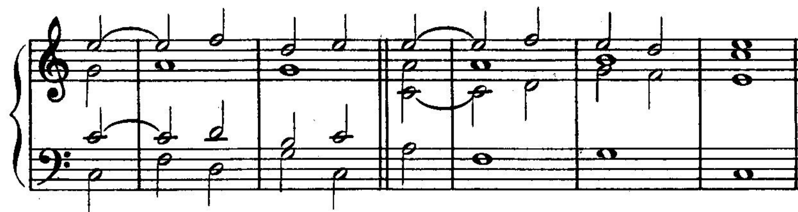


La première établit une cadence parfaite au ton de la *sous dominante*, la *dissonance* devient donc *sensible* de ce nouveau ton.

Dans la seconde l'enchaînement d'un degré faible, le *sixième* à un degré fort, le *quatrième*, donne une prédominance à ce dernier qui tend à devenir *tonique* d'une tonalité nouvelle. Ainsi la suite *logique* des deux enchaînements ci-dessus est la suivante :



Si la modulation n'est pas *effective* elle peut être du moins *sous-entendue :*



Ceci montre bien le caractère *arbitraire* de la dissonance de *septième,* simple prolongation d'une des notes intégrantes de l'accord précédent sur le suivant puisque sa suppression amènerait les enchaînements subséquents, et prouve que, parfois, la résolution exceptionnelle est plus logique que la résolution naturelle:



Dans le cas suivant, enchaînement du *troisième* au *quatrième* degré la résolution *exceptionnelle* serait un non sens *tonal,* la résolution *naturelle* s'impose:




Quant à la dernière catégorie de résolutions exceptionnelles, celle dans laquelle la dissonance reste en place ou fait une mutation enharmonique, elle n'a besoin d'aucune justification. Se transformant en *consonance,* la dissonance perd son caractère et n'a plus à effectuer de résolution, à moins toutefois que dans la seconde agrégation elle devienne note à marche contrainte, comme dans l'exemple ci-dessous :




**Caractère des altérations**

C'est dans la musique dramatique qu'apparaît pour la première fois l'accord parfait avec altération *ascendante* de la quinte. Dès que la coutume s'établit de chiffrer la basse sa présence s'y décèle, indubitable. Monteverde l'emploie pour souligner les passages plus particulièrement pathétiques du dialogue:

(Le Couronnement de Poppée
Acte III - Scène I
Reconstitution par Vincent d'Indy
Rouart, Lerolle éd.)

Rameau accentue l'intensité de l'altération en l'introduisant dans l'accord de septième majeure :



(Hippolyte et Aricie
Acte II - Scène I)

Chez Mozart l'altération ascendante est des plus rares mais il affectionne l'altération descendante qui revient fréquemment sous sa plume :

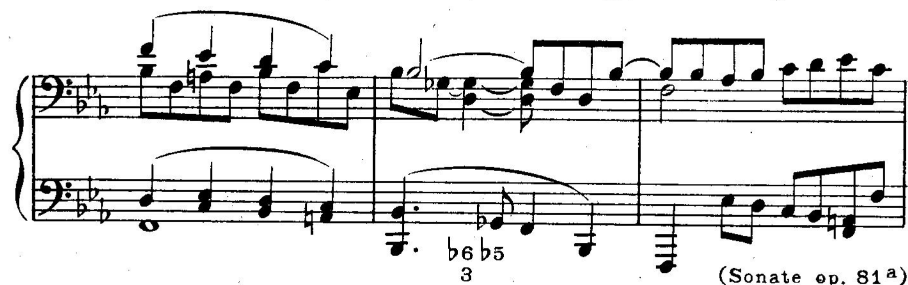


(Don Juan - Final du 2e Acte)



(La Flûte enchantée - Air de Pamina)

Dans la musique instrumentale classique et romantique on retrouve l'altération sous ses deux formes. Beethoven use peu de l'accord de quinte augmentée et n'y attache aucune signification particulière:

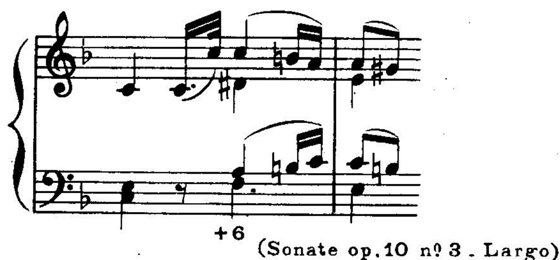


(Sonate op. 81ª)

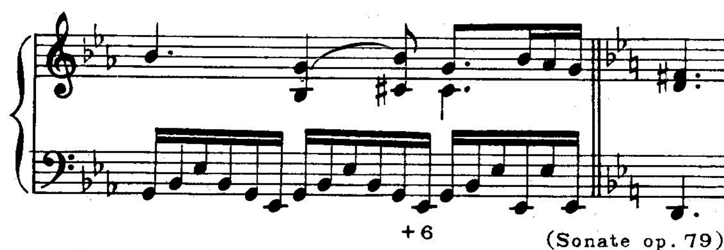


(Sonate op. 109)

La sixte augmentée revient, par contre, assez souvent sous sa plume et toujours avec une intention expressive:

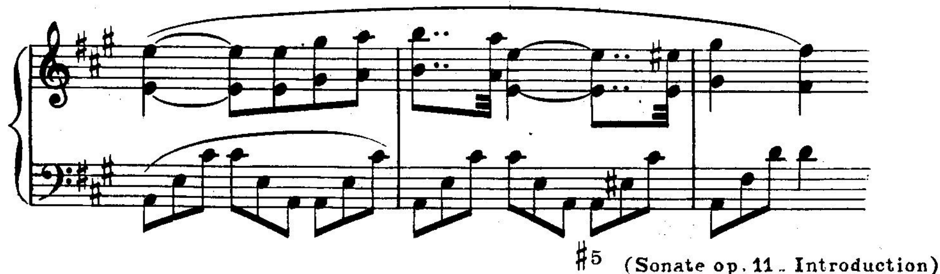


(Sonate op.10 nº 3 - Largo)



(Sonate op. 79)

Schumann, au contraire, a une prédilection marquée pour l'altération ascendante. Il lui confère un rôle simplement décoratif, elle lui sert à donner plus de piquant à l'harmonie:



(Sonate op. 11 - Introduction)



♯5 (Sonate op. 11 - Scherzo)

Voici, par contre, deux exemples d'altération descendante tirés du même ouvrage (Final). Dans le second, l'intention expressive est nettement marquée:







Liszt bâtit sur l'accord de quinte augmentée l'un des thèmes les plus caractéristiques de sa Faust - Symphonie:



Wagner, dans Siegfried, pour décrire la terreur de Mime fait alterner les deux sortes d'altérations (Acte I):





Voici également un certain nombre d'altérations, tant ascendantes que descendantes, relevées dans la partition des Maîtres-chanteurs :

(Acte III. Prélude)

♯5 +6 4 3

(Acte III. Scène I)

6 ♯ *f* *dim.*

(Acte III. Scène III)

♯5

(Acte III. Scène III)

## Exercices

Basse

Chant

# Troisième Partie

## *DES NOTES ÉTRANGÈRES A L'HARMONIE*

## CHAPITRE I

### I

### Des Retards

Certaines notes étrangères à une agrégation harmonique peuvent être introduites dans celle-ci, elles prennent momentanément la place d'une ou de plusieurs de ses notes constitutives. Cette adjonction ne modifie pas la *nature* de l'accord, la réalisation doit demeurer correcte, abstraction faite des notes accidentelles qu'il peut incidemment contenir.

Nature du retard

Le *retard* ou *suspension* est basé sur un principe analogue à celui qui préside à la formation des accords *combinés*. Il consiste à prolonger une ou plusieurs des notes intégrantes de l'accord *précédent* sur le *suivant*. Mais ce qui différencie les agrégations obtenues par ces procédés similaires c'est que les groupements de notes renfermant des *retards* ne forment pas de véritables *accords*, les notes qui les constituent ne peuvent se superposer par tierces, tandis que les accords *combinés* ont l'apparence de véritables *accords* dont ils revêtent l'aspect par suite de la possibilité de cette superposition:







Cette remarque est extrêmement importante puisqu'elle permet de discerner immédiatement la nature exacte du procédé employé et de déterminer le véritable caractère de l'agrégation.

Contrairement aux théoriciens nous ne considérerons comme *retards* que les groupements passagers de notes *non susceptibles de former un accord*. Il est nécessaire toutefois de signaler que les accords *combinés* s'ils sont incomplets, c'est-à-dire quand la *quinte* est supprimée, bien qu'ils aient l'apparence d'un simple *retard* ne perdent pas leur caractère d'*accord*:



On ne doit pas non plus considérer la présence dans la première agrégation de la note qui provoque le retard comme une *préparation*. Il ne saurait y avoir *retard* si la note *suspendue*, momentanément sur le second accord ne faisait partie *intégrante* du premier.

Remarques générales concernant les retards

1º Comme dans les accords combinés la note retardée et celle qui la retarde doivent avoir une durée au moins *égale*.

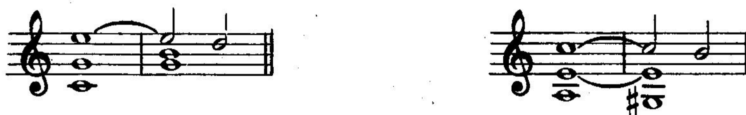
2º La note *retardée* doit occuper un temps *fort*, ou une partie forte de temps parce qu'elle marque un *accent* :



3º Tout retard pour revêtir la plénitude de son caractère expressif doit former une *dissonance* de seconde, de septième ou de neuvième avec une des notes constitutives de l'accord auquel il est agrégé :



Les retards qui ne remplissent pas cette condition doivent être écartés comme d'un effet médiocre et imprécis :



Résolution des retards

4º A la note retardée doit, logiquement, se substituer la note faisant partie intégrante de l'agrégation sur laquelle elle se prolonge, comme dans les exemples ci-dessus. La résolution *régulière* de tout retard s'effectue donc sur le degré *conjoint* inférieur.

5º Lorsque la note retardée se résoud de cette manière le retard est dit *supérieur*. Si, au contraire, elle *monte* sur le degré conjoint placé au-dessus d'elle le retard est *inférieur*. Cette dernière sorte de retard, solution irrégulière puisque la dissonance monte au lieu de descendre, doit être considérée comme une *résolution exceptionnelle*.

Ces deux sortes de retards sont aussi nommées retards *descendants* et retards *ascendants*.

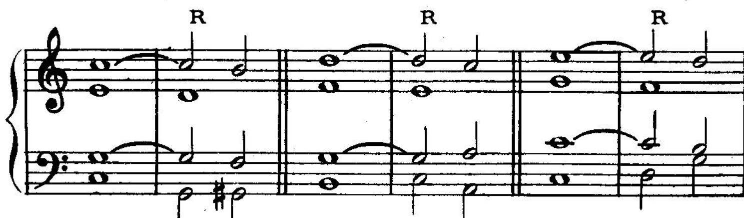
Résolution normale

6º La résolution d'un retard est *normale* quand il n'y a pas changement d'*harmonie* au moment ou elle se produit :



Résolution irrégulière

7º Si un troisième accord intervient au moment de la résolution celle-ci est *irrégulière* :



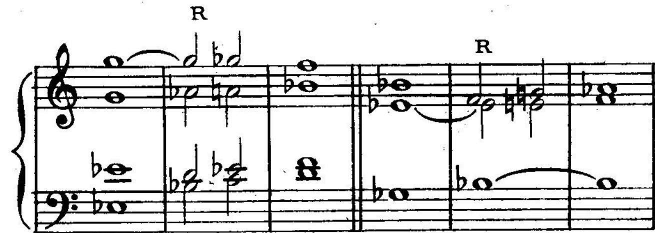
**Résolutions exceptionnelles**

Comme toute dissonance le retard peut se résoudre *exceptionnellement.*

a. la note retardée restant en place:




b. la note retardée montant ou descendant d'un degré *chromatique :*



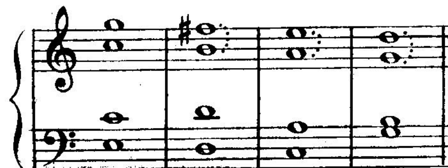

Mais ces deux modes de résolution sont peu usités. L'équivoque entre la septième mineure et la sixte augmentée qui permet de justifier les résolutions exceptionnelles des accords combinés ne se produit pas dans le cas présent. L'agrégation où prend momentanément place la note retardée ne constitue pas un *accord* et de ce fait ne possède pas de *fondamentale* qui lui soit propre. Dans ces conditions les résolutions exceptionnelles prennent un caractère absolument arbitraire. En outre, l'impression de *suspension* créée pour l'oreille par le retard rend plus impérative la nécessité d'une résolution normale donnant la sensation d'un accord véritable succédant à une agrégation arbitrairement constituée.

**Règles de réalisation communes à tous les retards**

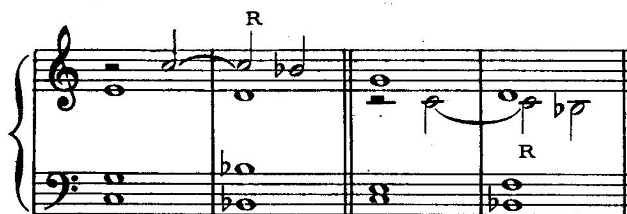
Pour se rendre compte si l'introduction d'un *retard* ne provoque pas de fautes dans la réalisation il faut remplacer la note retardée par la note *réelle* dont elle prend la place :



L'exemple précédent est mauvais à cause de la série de quintes qui se produisent entre le soprano et l'alto si l'harmonie est rétablie dans sa simplicité, la note formant retard étant supprimée :



La disposition suivante est également défectueuse à cause des octaves qu'elle fait surgir :






Toutefois, s'il y a changement d'accord au moment où la note retardée effectue sa résolution les fautes disparaissent :



En ce qui concerne les *quintes* un simple déplacement de la note qui les forme suffit pour les éviter au moment où elles vont se produire :



Les quintes retardées sont tolérées si elles interviennent sur un accord de sixte lorsque le retard est placé dans une partie *intermédiaire :*



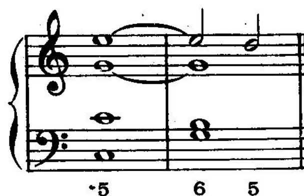
Il ne doit jamais se produire d'octave *directe* entre la résolution d'une note *retardée* et une autre partie :



**Des notes susceptibles de former des retards**

Toutes les notes d'un accord sont, en ***principe***, susceptibles d'être ***retardées*** sauf :

a. Celles qui ne formant pas ***dissonance*** avec une des notes constitutives de l'accord de résolution donnent naissance à une agrégation intermédiaire :




b. Celles qui, constituant par elles-mêmes un ***retard***, comme les dissonances des accords ***combinés*** ne peuvent, de ce chef, être retardées:




**Chiffrage**

Le chiffrage des retards est basé sur le même principe que celui des accords, c'est-à-dire que les chiffres doivent figurer les intervalles qui séparent la basse des trois autres parties :



# CHAPITRE I

## II

## Des retards supérieurs

**Accords parfaits**

Dans les accords parfaits des deux modes les seules notes susceptibles d'être retardées sont la *fondamentale* et la *tierce*. Le retard de la *quinte* n'est pas pratiqué parce qu'il ne crée pas de *dissonance* comme nous l'avons dit plus haut.

**Retard supérieur de la fondamentale**

Le retard supérieur de la fondamentale ne doit être considéré comme *retard* que s'il forme un intervalle de *neuvième* avec la *basse*. Lorsqu'il se trouve à distance de septième de celle-ci il donne naissance à un accord *combiné* sans *quinte*.

Le véritable retard *supérieur* de la fondamentale est donc en réalité celui de l'*octave* de cette dernière :





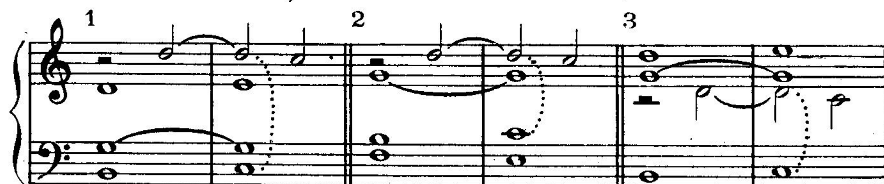


équivaut à




**Règles de réalisation**

Le retard de l'octave de la fondamentale doit toujours être en rapport de *neuvième* avec la note qui forme dissonance avec lui. La distance peut être réduite à une *septième* si la fondamentale se trouve dans une partie *intermédiaire* (Ex. 2, Premier renversement) :

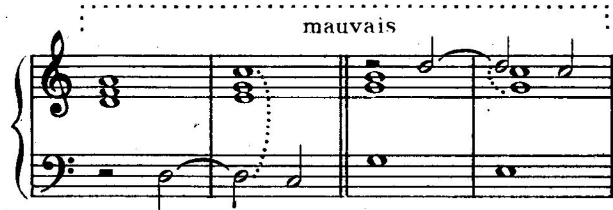



Dans l'enchaînement du premier au cinquième degré il faut préférer à la réalisation correcte A la disposition B. Bien que la sensible y descende d'une tierce, ce qui est admissible *dans tous les cas où la fondamentale est retardée*, cette version est de beaucoup préférable :






Cette nécessité de séparer par un intervalle de neuvième la note retardée de celle qu'elle retarde fait que ce genre de retard ne peut être placé à la *basse*. Le retard formant dissonance ne doit pas non plus se trouver à distance de *seconde* de sa note de résolution.



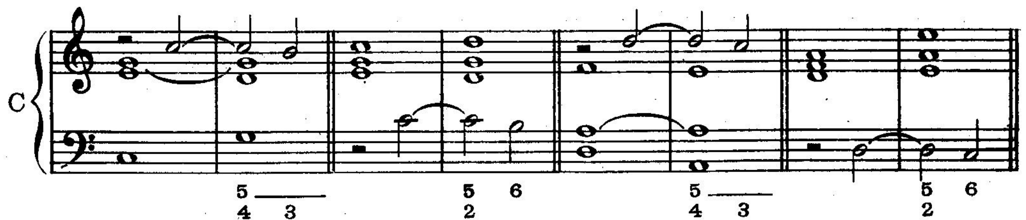

Cependant ce rapport de *seconde* est admissible, uniquement entre le *ténor* et la *basse* si cette dernière procède par degrés *conjoints* avec notes de *passage* et si la résolution s'effectue sur un autre accord. Cette disposition revient fréquemment sous la plume de Bach:



Observation importante. Les règles de réalisation précédentes sont valables chaque fois que la note *retardée* forme avec une des notes *constitutives* de l'accord un intervalle de neuvième majeure ou mineure *quelle que soit la nature de la note retardée.*

Retard supérieur de la tierce

Le retard supérieur de la tierce constitue *toujours* un véritable *retard*. Il provoque avec la *quinte* de l'accord une dissonance de *septième:*




Le retard de l'*octave* de la tierce, formant dissonance de neuvième est usité dans les cas suivants:





Comme le montrent les précédents exemples ce genre de retard trouve principalement sa place dans l'enchaînement de deux accords de *sixte* ou, tout au moins quand l'accord de *résolution* est un premier renversement.

Les formes suivantes sont également employées :




Cependant on remarquera qu'en matière de *retards* la réalisation, d'une manière générale, est toujours plus élégante quand la note de *résolution* ne coïncide pas avec la note *retardée*, à moins que la première n'occupe la *basse*, comme dans l'exemple C.

**Accords dissonants naturels**

**Accord de septième de dominante**

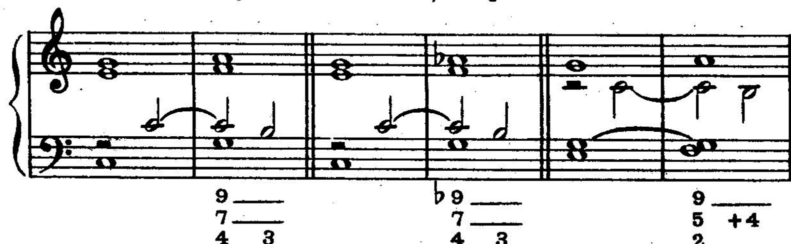
Le retard supérieur de la tierce se pratique également dans l'accord de septième de dominante avec ou sans altération de la quinte :

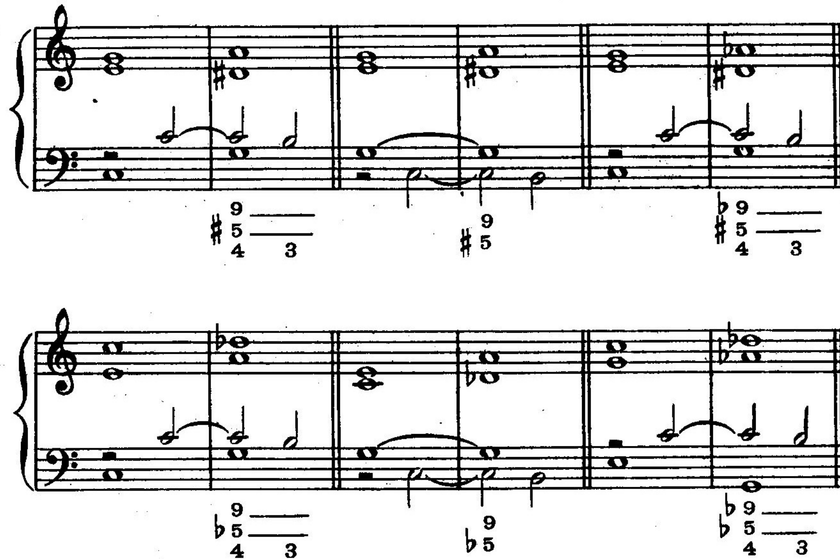




**Accord de neuvième**

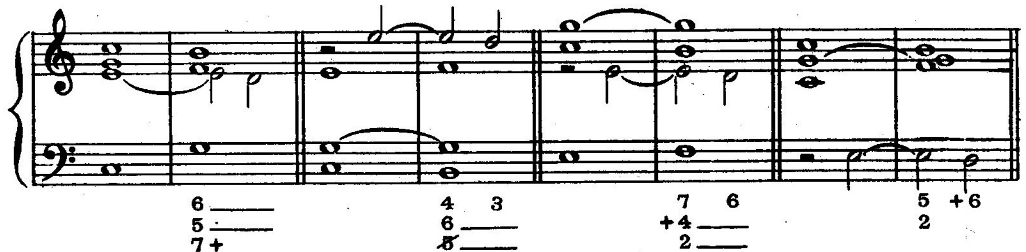
Ce même retard a sa physionomie propre dans les accords de neuvième des deux modes avec *fondamentale*, la quinte étant altérée ou non :






**Retard supérieur de la quinte**
**Accords dissonants naturels**

Le retard supérieur de la *quinte*, du fait que la *septième* de l'accord forme une dissonance de *septième* ou de *seconde* avec lui, est couramment utilisé :




Même remarque pour les accords de neuvième des deux modes, avec ou sans fondamentale :




**Retard supérieur de l'octave de la quinte**
**Accords consonants et dissonants naturels**

Le retard de l'*octave* de la quinte se traite comme celui de l'octave de la fondamentale. Ainsi que dans ce dernier la note *retardée* est entendue simultanément avec la note qu'elle retarde :



Appliqué aux accords de neuvième ce genre de retard, pour être pratiqué, exige à l'état fondamental comme dans les renversements que

la note formant neuvième avec la note retardée soit *préparée* et demeure ensuite immobile :

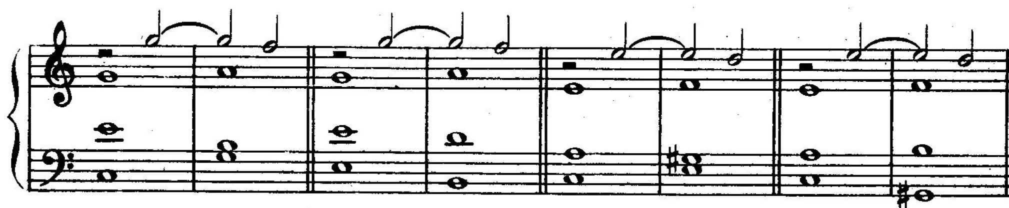


Retard supérieur de la septième

Il est peu usité. Dans l'accord de septième de dominante il n'a le caractère d'un retard authentique que si la quinte est *altérée* et encore ne l'admettrons-nous à ce titre que parce que l'accord *combiné* avec lequel il forme équivoque n'est pas classé :



Plus fréquent dans les accords de neuvième des deux modes il permet les combinaisons suivantes :

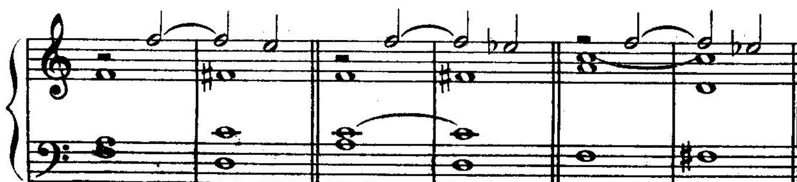


L'altération de la quinte communique à certaines d'entre elles plus de mordant :



Retard supérieur de la neuvième

On le rencontre extrêmement rarement lorsque la fondamentale de l'accord est exprimée :



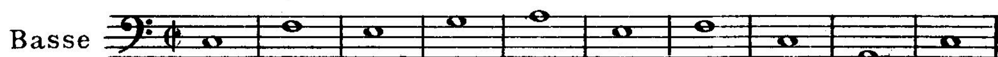
Son emploi est un peu plus fréquent si elle demeure *sous-entendue* :



Il est également praticable avec altération de la quinte :



## Exercices









# CHAPITRE I

## III

## Des retards inférieurs

Les retards inférieurs sont d'un emploi peu habituel parce qu'ils constituent, dans nombre de cas, une résolution *anormale* de la dissonance. En effet il est contraire à toute logique de faire monter d'un degré une dissonance qui pourrait se résoudre *naturellement* en opérant la marche opposée puisque l'accord sur lequel elle se résoud contient le degré immédiatement *inférieur* sur lequel elle devrait aboutir.

Accords parfaits
Retard inférieur de la tierce

Tel est le cas du retard inférieur de la *tierce* dans les accords parfaits :



Ce genre de retard représente en réalité une *appoggiature inférieure* préparée. (Voir le Chapitre consacré à l'Appoggiature dans la quatrième Partie page 179).

Accords dissonants

Il n'est donc admissible que dans les accords dont la quinte subit une *altération*, soit ascendante, soit descendante :




L'exemple 5 est une résolution exceptionnelle *normale* puisque la note retardée ne peut aboutir sur le degré inférieur, celui-ci ne faisant pas partie de l'accord.

Le retard, dans l'exemple 3 provoque la formation d'un accord avec altération *ascendante* et dans l'exemple 4 d'un accord avec altération *descendante* de la quinte.

Retard inférieur de la fondamentale

Cette sorte de retard amène *toujours* dans le mode *majeur* la création d'un accord *combiné*, nous ne la signalons donc que pour mémoire.

Dans le mode mineur la sensible montant à la tonique effectue une résolution naturelle :



Le retard inférieur de la fondamentale est praticable dans les accord*altérés* lorsque la note qui subit l'altération est retardée et se résoud normalement :



**Retard inférieur de la quinte**

Plus rare encore que les précédentes cette espèce de retard n'est usitée que lorsque sa résolution s'effectue par seconde *mineure*. Elle est excellente, cependant, à la condition que la note *retardée* et celle qu'elle *retarde* ne soient pas entendues simultanément, ce qui lui retire son caractère d'appoggiature. Ce cas se produit le plus souvent lorsque la quinte subit une *altération ascendante*. (Ex. 2) :

**Retard inférieur de la septième**

Dans l'accord de septième de dominante ainsi que dans celui de neuvième *mineure* il fait surgir un accord combiné :

Mais il peut s'employer dans l'accord de neuvième *majeure* :

**Retard inférieur de la neuvième**

Il n'est admis que s'il se résoud par *demi - ton* et dans l'accord de neuvième *majeure* seul. Ce retard est, en réalité, une résolution *exceptionnelle* de la neuvième dans l'accord de neuvième *mineure* :

# CHAPITRE I

## IV

## Des retards simultanés

Plusieurs notes constitutives d'un accord peuvent être retardées en même temps. Il en résulte des retards *simultanés* dont les résolutions coïncident ou s'échelonnent.

Les retards *supérieurs* et *inférieurs* figurent concurremment parfois dans les agrégations ainsi formées mais les premiers demeurent toujours plus usités que les seconds.

Doubles retards

Accords combinés

Si, dans les paragraphes précédents nous n'avons pas parlé des retards dans les accords *combinés* c'est que leur constitution même implique l'existence de *deux* retards simultanés. En effet, la *dissonance* représente un premier retard auquel peut venir s'en adjoindre un second. Mais de cette disposition résulte presque toujours la formation d'un accord combiné *intermédiaire* comme le montrent les exemples suivants :

1 AC 2 3

Retard supérieur de la fondamentale

6 4 2 — 7 5 3 6 4

Dans l'exemple **1** les deux résolutions sont successives. Dans les exemples **2** et **3** elles s'effectuent de concert :

Retard supérieur de la tierce

7 7 5 4 3 — 7 7 5 4 3

Retard supérieur de la quinte

7 6 3 5 — +4 6

Accords parfaits

Les **doubles** retards se rencontrent assez fréquemment dans les accords parfaits, leur résolution est simultanée. S'il s'agit de retards *supérieurs* les deux notes suspendues ne doivent former que des intervalles de *tierce* ou de *sixte* :




Les deux genres de retards, *supérieurs* et *inférieurs* peuvent coïncider:

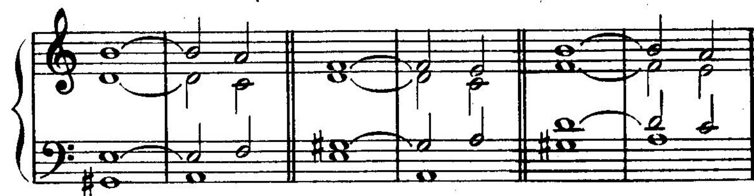



Triples retards

Trois notes constitutives d'un accord peuvent être retardées simultanément. Toutes les combinaisons de ce genre sont réalisables à la condition qu'il n'en résulte ni *quintes* ni *octaves* consécutives, mais la quinte *diminuée* et la septième *mineure* peuvent y figurer. Dans ce genre de retards on évite de retarder la *basse*:







## Exercices









# CHAPITRE I

## V

## Des retards irréguliers

Tout retard qui ne se résoud pas *normalement* sur le degré conjoint *inférieur* ou *supérieur*, c'est-à-dire sur une note de l'accord *autre* que celle qui est *retardée*, constitue un retard *irrégulier*.

Cet artifice, assez peu employé jusqu'à ce jour, est susceptible d'enrichir l'harmonie de combinaisons neuves et inédites :




Divers modes d'emploi des différentes espèces de retards

Les polyphonistes, bien que n'en abusant pas, font un usage assez fréquent du retard. Dans le passage suivant extrait du *Sicut cervus desiderat* de Palestrina on relève successivement un retard de la *fondamentale* et deux retards de la *tierce :*




Vers la seconde moitié du XVIIIe siècle apparaissent les retards simultanés. Le *Crucifixus* à huit voix de Lotti en offre un exemple particulièrement frappant :



Bach en use également dans ses harmonisations de Chorals. Le fragment suivant contient deux retards successifs de la tierce :




Dans celui ci-dessous c'est d'un retard de la fondamentale qu'il s'agit:

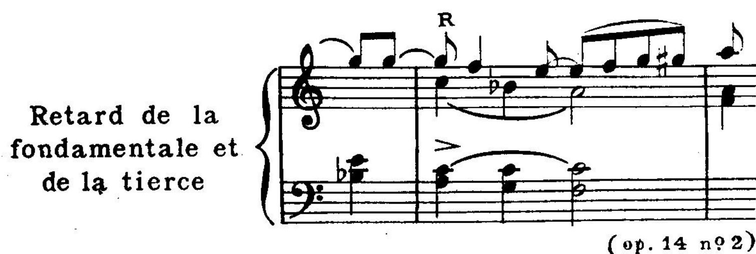



Les retards sont également employés dans la musique dramatique comme le prouve ce passage d'*Hippolyte et Aricie* de Rameau (Prologue - Menuet chanté) :

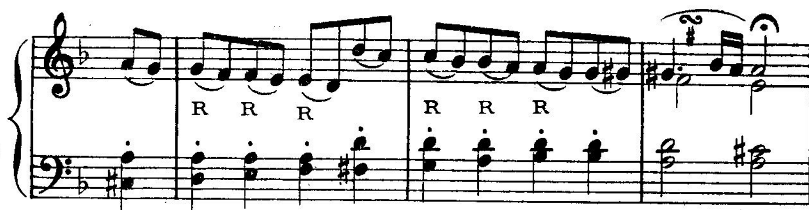



Ils ne sont pas moins usités dans la musique instrumentale. On en trouve de nombreux exemples dans les Sonates de Beethoven :



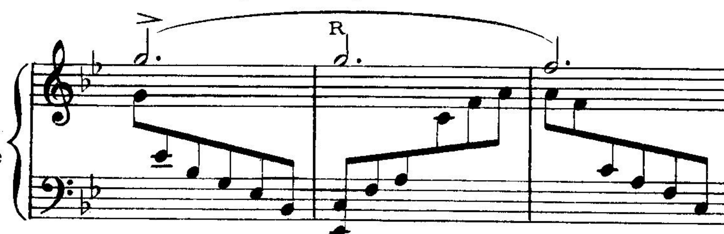
Retard de la tierce et de la fondamentale




(op. 31 nº 2)

Schumann en fait aussi un emploi fréquent :

Retard de la fondamentale




(Davidsbündlertänze op. 6 nº 15)

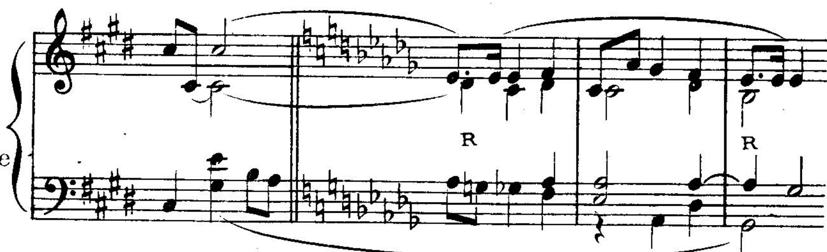
Chopin, de même :

Retard de la tierce




(Nocturne - op. 55 nº 2)

Retard de la tierce et de la fondamentale




(Mazurka - op. 63 nº 3)

Les retards simultanés ne se trouvent pas moins fréquemment; en voici quelques-uns relevés dans les Sonates de Beethoven :

Retard simultané de la fondamentale et de la tierce




(op. 13)




(op. 81ª)

Pour être moins fréquents les retards inférieurs apparaissent encore assez souvent. Le suivant est emprunté aux Sonates de Beethoven:




L'exemple ci-dessous est pris dans les Mazurkas de Chopin:




Le suivant dans les Davidsbündlertänze de Schumann:




Ce dernier figure dans la Sonate de Liszt:




Bien que d'un emploi beaucoup plus rare les retards irréguliers apparaissent déjà chez Monteverde:




(Le Couronnement de Poppée
Acte III. Scène II)

S.7002 C.

On en relève quelques rares exemples chez Bach :



(Fugue d'orgue en mi mineur)

Beethoven s'en sert aussi parfois :




(op. 13 _ Final)

Chopin les utilise également :




(Mazurka _ op. 24 nº 3)

Et Liszt de même :




(Sur le 1er, 3e Sonnet de Pétrarque)

Mais chez les musiciens modernes ils se font plus fréquents. Les partitions de Wagner, celle de Parsifal principalement, en contiennent un assez grand nombre :




(Parsifal _ Prélude)

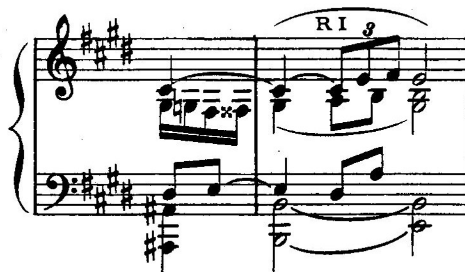



(Parsifal _ Acte II)

Parmi les compositeurs français contemporains c'est Chabrier qui les affectionne le plus comme le montrent ces deux exemples empruntés à la partition de Gwendoline (Enoch et C^{ie} éd.) :



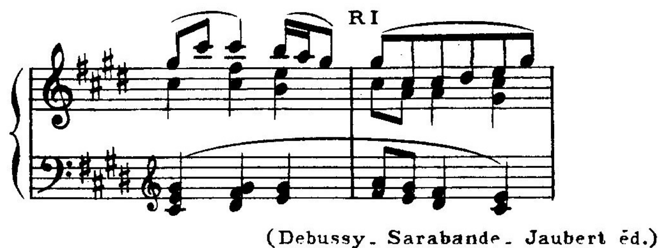

(Introduction du 1er Acte)




Fauré et Debussy s'en servent également :




(Fauré. 2e Nocturne. Hamelle éd.)




(Debussy. Sarabande. Jaubert éd.)

Enfin les deux fragments suivants de Parsifal contiennent :
Le premier, de doubles retards réguliers et irréguliers :




(Acte I)

Le second, un triple retard :




(Acte I)

S.7002 C.

# CHAPITRE II

## De la Pédale

Toute note qui s'immobilise dans une partie quelconque, pendant un temps plus ou moins long détermine ce qu'on nomme une *pédale*.

Ce terme doit dériver de pédalier, clavier de l'orgue qui, par sa disposition, dans les anciens instruments français obligeait l'exécutant à des déplacements peu nombreux et peu rapides, d'où les longues tenues qui, par extension ont pris le nom de pédales.

Différentes sortes de pédales

Il y a trois sortes de pédales:

1º Pédale *inférieure*, placée à la basse;

2º Pédale *médiaire*, située dans une des parties du milieu, alto ou ténor;

3º Pédale *supérieure*, occupant la voix la plus aiguë.

Pédale inférieure

La plus fréquemment usitée est la pédale *inférieure*.

Sur une pédale inférieure peuvent se succéder des agrégations dont la note formant pédale ne fait pas partie.




(Wagner. Les Maîtres chanteurs Preislied)

Les dissonances qui se produisent du fait des accords glissant, en quelque sorte, sur la pédale, semblent provenir non de celle-ci mais des agrégations auxquelles elle est étrangère. En vertu du principe que tout son tenu prend une prépondérance qui s'accroît en fonction de sa durée, la pédale inférieure acquiert un caractère tonal extrêmement accusé; c'est pourquoi les notes susceptibles de jouer ce rôle sont, avant toutes autres, la *tonique* et la *dominante*. Quelquefois, cependant, au cours d'une composition, une pédale peut s'établir dans une autre tonalité que l'initiale mais sa durée est généralement courte. Les pédales établies sur le *premier* et surtout sur le *cinquième* degré, celle-ci parce qu'elle permet de conclure sur la cadence parfaite, peuvent, au contraire, avoir une persistance beaucoup plus longue.

Règles de réalisation

1º Toute pédale est, en général, note *intégrante* de l'accord avec lequel elle débute et de celui sur lequel elle se termine. (Voir l'exemple ci-dessus).

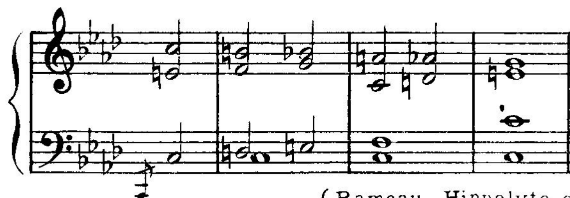
Toutefois, exceptionnellement, une pédale peut ne pas faire partie de l'accord sur lequel elle conclut, à la condition de faire partie de l'accord suivant et que la *basse* procède par degré conjoint.



2° Tous les accords d'emprunt peuvent être utilisés sur une pédale. Il est même possible de moduler complètement pendant sa durée jusqu'à ce qu'elle appartienne à une tonalité autre que celle dans laquelle elle a débuté, à condition qu'elle soit note *intégrante* de l'accord *terminal :*

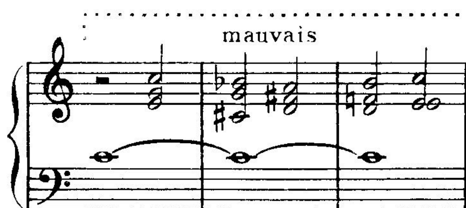


3° Les accords placés sur une pédale doivent s'enchaîner correctement. C'est la partie de *ténor* qui est considérée comme partie inférieure et se comporte en *bonne basse*. Les meilleurs enchaînements à utiliser sont ceux qui procèdent par degrés conjoints :



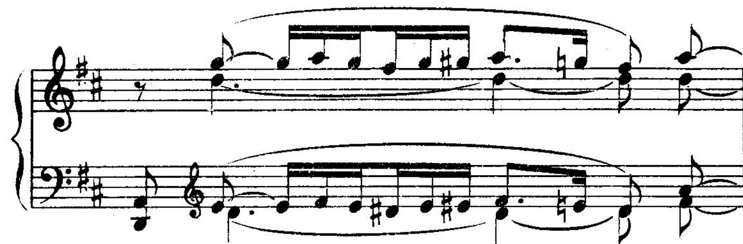
(Rameau. Hippolyte et Aricie
Acte I. Scène I)

4° Aucune des notes constitutives des accords qui se succèdent sur la pédale ne doit s'approcher de celle-ci à distance de demi-ton chromatique :




Excepté si cette seconde *mineure* est le point de départ d'un mouvement chromatique *ascendant* ou résulte d'une *broderie :*





(Chabrier. Gwendoline. Acte I
Enoch et C[ie] éd.)

5° Les syncopes *simultanées* entre les deux parties *extrêmes*, généralement interdites, ne présentent aucun inconvénient sur une pédale.

Accords de onzième et de treizième tonique

Les accords placés sur le *cinquième* degré de la gamme, lorsqu'ils se trouvent sur une pédale de *tonique* engendrent des agrégations fréquemment employées à l'état isolé et qui peuvent revêtir des aspects différents suivant l'usage auquel on les destine.

Ces agrégations portent le nom d'accords de *onzième* et de *treizième* tonique.

L'accord de septième de *dominante* placé sur la *tonique* forme l'accord de *onzième* tonique.

Les accords de neuvième majeure et mineure utilisés dans les mêmes conditions prennent le nom d'accords de *treizième* tonique.

Ces accords peuvent avoir trois origines :

1° Ils résultent d'un triple *retard:*



2° Ils sont provoqués par le passage d'accords du *cinquième degré* sur une *pédale de tonique:*



3° Ils constituent une *appoggiature* triple, cas que nous examinerons au cours de la quatrième partie de cet ouvrage dans le chapitre consacré à cet ornement mélodique.

Chiffrage

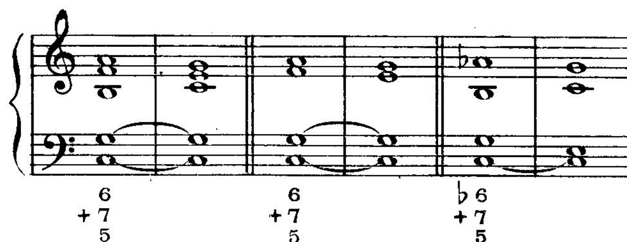
S'ils sont employés *isolément* ces accords se chiffrent de la manière suivante, identique dans les deux modes.

1° Accord de onzième tonique, accord de septième de dominante avec ou sans fondamentale :

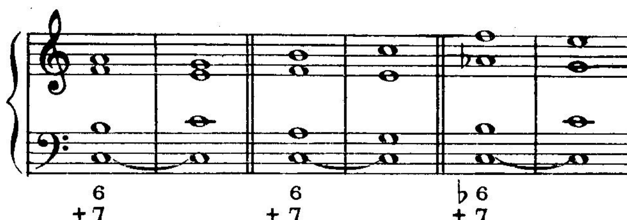


2º Accord de treizième tonique.

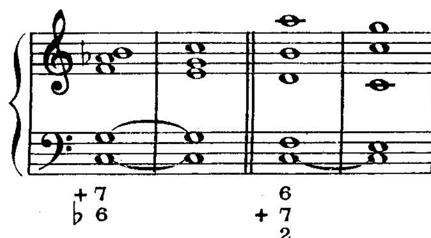
a. accords de neuvième majeure et mineure avec fondamentale:



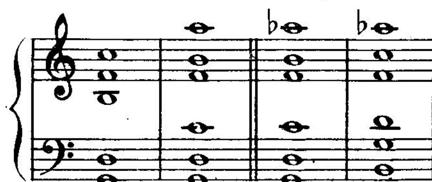

b. accords de neuvième majeure et mineure sans fondamentale:




L'ordre normal des chiffres peut être interverti pour indiquer la *position* de l'accord:




Ces agrégations sont *renversables* à la condition d'observer, en ce qui concerne les accords de treizième tonique les règles concernant les accords de neuvième (Voir Première partie, Chapitre II page 90)



On remarquera que plus les parties sont écartées, plus pleine est la sonorité.

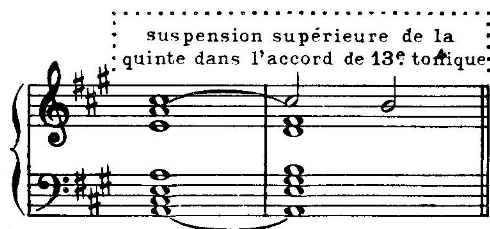
Dans la réalisation à quatre parties ces accords sont forcément incomplets. Le souci de la marche *mélodique* des parties doit servir de guide pour le choix des notes à supprimer:





En général la pédale ne comporte pas de chiffrage, c'est la partie de ténor qui, jouant momentanément le rôle de *basse*, est chiffrée.

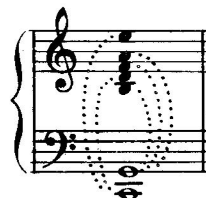
Certaines agrégations complexes issues des accords de treizième tonique ne peuvent, de ce fait, être chiffrées, telle la suivante qui offre superposés, les sept degrés de la gamme:




Les accords de onzième et de treizième tonique ainsi que, d'une manière générale, toutes les agrégations comprenant six et sept sons *appartenant à une* gamme déterminée peuvent, de même que les accords combinés être considérés comme ayant une origine *naturelle*. Ils sont, en effet, à l'égal de ces derniers, formés par le groupement d'harmoniques *naturels* générateurs de *deux* fondamentales superposées et situées à distance de quinte juste :



L'accord contenant les sept notes de la gamme est constitué de la même manière:



On peut donc admettre, en principe que *tous* les accords, naturels ou combinés revêtant un caractère tonal strict ont une commune origine et qu'ils sont directement issus des fondamentales constituant la *tonique* et la *dominante* du ton auquel ils appartiennent.

Cette théorie, en faisant dériver la génération de tous les accords d'un principe unique, offre le grand avantage de justifier l'emploi, par les musiciens modernes, des accords dissonants sans préparation ni résolution de la dissonance, ces dernières devenant inutiles du fait que

les sons dissonants sont des harmoniques naturels, au même titre que la septième et la neuvième de dominante.

Les accords de *septième* doivent, dans ce cas être envisagés comme accords sans *fondamentales* ou comme des *renversements* d'accords, l'une des deux fondamentales exprimées ne servant plus de basse à l'agrégation :



Fondamentales sous-entendues

C'est en se plaçant à ce point de vue que peuvent s'analyser des passages comme les suivants :



(M. Ravel. Le tombeau de Couperin
Rigaudon. Durand et C^ie éd.)

Lorsque des agrégations contiennent des notes étrangères à la série harmonique *naturelle* des deux fondamentales exprimées ou supposées, bases de la tonalité à laquelle appartient l'accord il faut considérer celles-ci comme des *altérations* ascendantes ou descendantes du son naturel:




Comme il est aisé de le voir l'adoption de ce système permet une analyse rapide et précise de toute agrégation, si complexe qu'elle puisse apparaître au premier abord, a la condition formelle de déterminer avant tout la *tonalité* à laquelle elle appartient :




Fondamentales supposées

Ce procédé d'analyse n'est valable que pour les agrégations revêtant l'aspect d'accords *isolés*. Lorsqu'une harmonie sert de soutien à un *thème* il y a lieu de tenir compte du rôle que jouent les notes de caractère purement mélodique qu'il peut contenir. Nous donnerons les indications nécessaires à ce sujet dans la dernière partie de cet ouvrage.

**Pédales médiaire et supérieure**

La pédale *médiaire*, comme la pédale *supérieure*, s'emploie beaucoup moins fréquemment que la pédale inférieure. Peu prolongée en général il est rare qu'elle ne soit pas note *intégrante* d'au moins un accord sur *deux :*



La pédale *médiaire*, principalement, permet d'utiliser les renversements des accords de onzième et de treizième tonique dont nous parlons dans le précédent paragraphe :



**Redoublement de la pédale**

Dans la musique orchestrale, principalement, une pédale peut être doublée à plusieurs octaves :

Flûtes et Clarinettes

Bassons et Cors

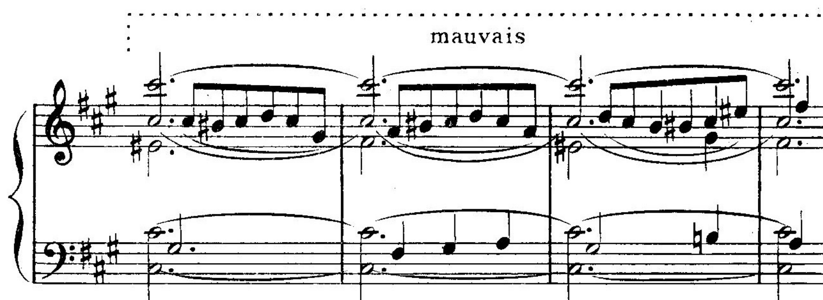
Violons — *Pizz.* — *Arco*

Altos Violoncelles et Contrebasses — *Arco* — *Pizz.*

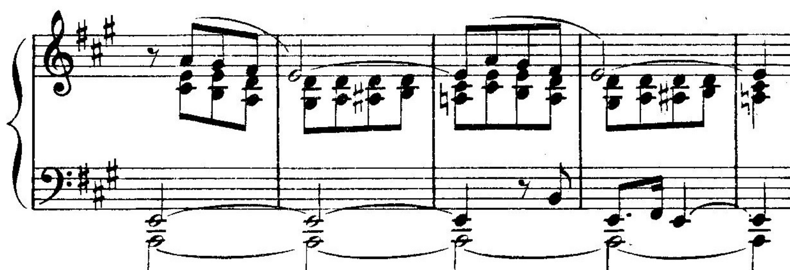
(Beethoven. Symphonie IV. Introduction)

Il faut, dans ce cas, éviter qu'il se produise des contacts par seconde *mineure* entre la pédale et la mélodie qui l'enguirlande. Certaines combinaisons, excellentes sur une pédale *inférieure,* deviennent impraticables si elle est redoublée :






**Double pédale** Une tenue simultanée de la *tonique* et de la *dominante* constitue une *double* pédale, procédé assez fréquemment employé :



(Schumann. Sonate op. 11)

**Divers modes d'emploi de la pédale** Les exemples suivants montrent les différents aspects que peuvent prendre les diverses sortes de pédales :



(Bach. Toccata pour orgue en fa majeur)





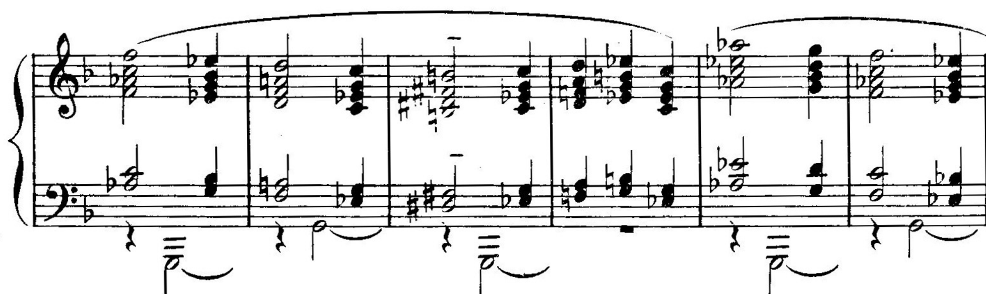
(Beethoven. Sonate op. 28)

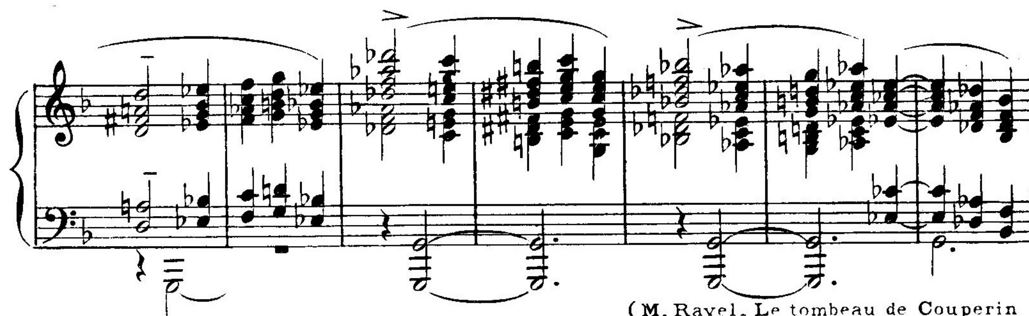






(Schumann. Sonate op. 11. Introduction)





(M. Ravel. Le tombeau de Couperin
Menuet. Durand et Cie éd.)

Pédale médiaire




(Beethoven. Symphonie IX)

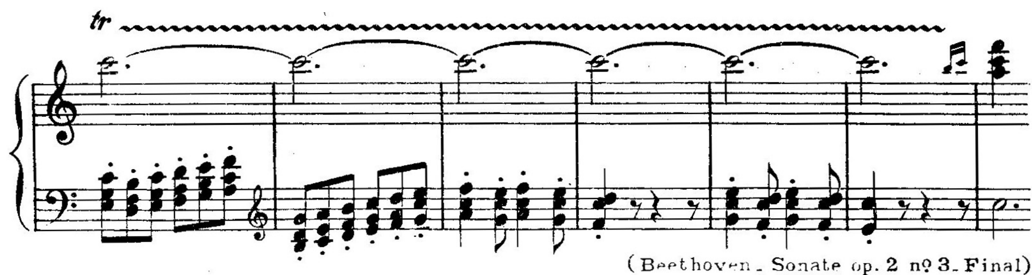



(Beethoven. Symphonie IX. Adagio)

Pédale supérieure



(Bach. Fugue en sol mineur pour orgue)




(Beethoven _ Sonate op. 2 nº 3_Final)

Pedale inférieure et double pédale médiaire






(Beethoven _ Symphonie IX_ Scherzo)

Double pédale médiaire




(Beethoven _ Sonate op. 106)

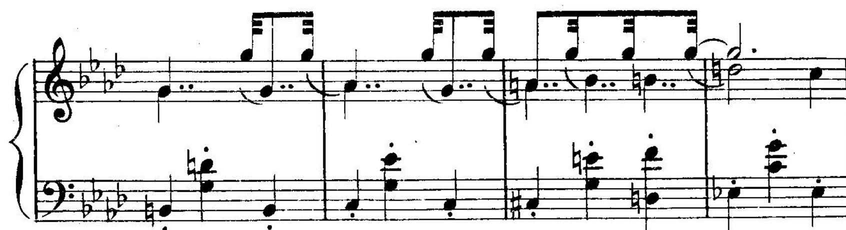
Pédale médiaire et supérieure



(Beethoven _ Trio op. 9)

Les deux fragments suivants montrent des physionomies différentes des précédentes :





(Schumann. Carnaval op. 9. Préambule)

## Exercices

Dans les exercices suivants nous indiquons:

1º La partie de ténor formant basse pendant la durée d'une péda. le *inférieure;*

2º La partie d'alto formant soprano pendant la durée d'une pédale *supérieure;*

3º Le fragment pendant lequel peut se prolonger une pédale *médiai. re* ainsi que la partie qu'elle occupe.

Basse





Chant








# Quatrième Partie

## CHAPITRE I

### Des ornements essentiellement mélodiques étrangers à l'Harmonie

Dans une phrase musicale certaines notes ne font pas partie *intégrante* de l'harmonie qui l'accompagne. Elles ont un caractère essentiellement mélodique et passager. Certaines d'entre elles modifient momentanément la physionomie propre des accords auxquels elles sont intégrées; d'autres, au contraire, par suite de la place qu'elles occupent se trouvent situées en dehors des agrégations elles-mêmes et n'influent en rien sur leur aspect.

Les ornements mélodiques sont:

*L'anticipation*
*L'appoggiature*
*L'échappée*
*La broderie*
*Les notes de passage*

Remarques générales

Les ornements ne peuvent se situer qu'à distance de *seconde,* soit majeure, soit mineure suivant les cas, de la note qu'ils agrémentent.

Ils sont *diatoniques* s'ils appartiennent au même *ton* et au même *mode* que celle-ci. Affectés d'un accident étranger à la tonalité ils deviennent *altérés*.

Lorsqu'un ornement *diatonique supérieur* subit une altération celle-ci provoque une *modulation;* du fait qu'elle évoque une tonalité nouvelle la note altérée devient *note caractéristique* et acquiert une influence égale à celle d'une note *réelle* :



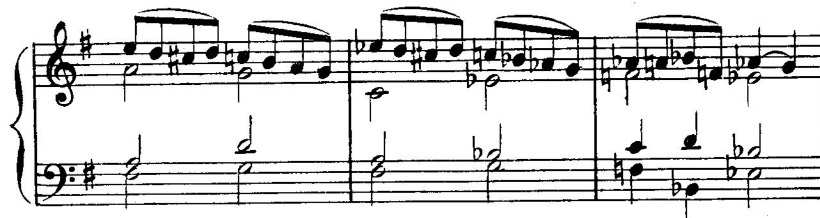
Mais la modulation ainsi introduite n'est, le plus souvent, que passagère ou se borne à un simple emprunt.

Un ornement *diatonique inférieur* peut, sans influer sur la tonalité, être *haussé* d'un demi-ton :



(Beethoven. Sonate de Violon op. 24)

Tout ornement diatonique, *supérieur* ou *inférieur*, placé à distance de seconde *mineure* de la note qu'il agrémente ne peut subir d'altération sans qu'une modulation s'impose; celle-ci pouvant être *définitive* ou simplement *passagère:*



Règles générales de réalisation

1º Toute note *ornée* peut, pendant la durée d'un accord, être entendue en même temps que la même note non agrémentée, pourvu que toutes deux soient placées au moins à distance d'une *octave* l'une de l'autre :




(Beethoven - Sonate op. 101 - Adagio)

2º Il est préférable de ne pas doubler, *même à intervalle d'octave*, la *tierce majeure* d'un accord quelconque lorsqu'elle est ornée surtout si l'ornement est frappé en même temps que la note *réelle*.

Cependant lorsque l'ornement est de valeur brève cette doublure ne présente pas d'inconvénient :



(Beethoven - Sonate op. 90)

3º Toute note à caractère ornemental peut être *altérée* dans les conditions précisées plus haut :



(Beethoven - Sonate de Violon op. 47 - Final)

Il faut, en général, éviter la broderie par seconde *mineure* sur un *u-*

*nisson*, à moins que le timbre très tranché de deux instruments efface le mauvais effet de ce frottement :



(Beethoven. Sonate de Violon op. 47. Final)

L'octave diminuée peut se pratiquer si, comme dans le fragment ci-dessous, elle résulte d'une appoggiature :



(Beethoven. Sonate op. 106. Adagio)

Les ornements mélodiques tiennent une place des plus importantes dans la constitution de toute une catégorie de cantilènes grégoriennes: les chants ornés. Mais leur caractère n'est pas toujours facile à déterminer par suite d'absence d'un soutien harmonique.

Ceux qui figurent dans le *Mittit ad Virginem* d'Abailard (XII^e siècle) lorsqu'il est accompagné d'une harmonisation adéquate sont plus aisément discernables :

anticipation

Ant.

Ac - ce - de, nun - ti - a Dic: A - ve, co - minus

anticipation indirecte

Ant. Ant.

Au - dit, et sus - ci - pit Pu - el - la nun - ti - um

broderie et appoggiature



échappée



(Harmonisation par Albert Bertelin
Editions de la Schola Cantorum)

## Exercices

### Anticipation et Retard irrégulier

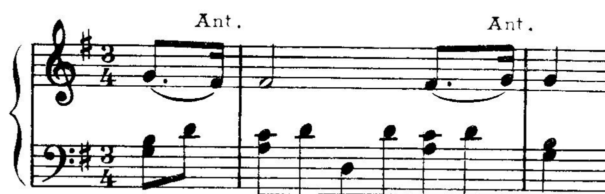


(Avant d'effectuer ces Exercices, étudier le chapitre suivant)

# CHAPITRE II

## De l'Anticipation

L'*anticipation* est un artifice d'écriture qui consiste à faire entendre *par avance* sur une harmonie donnée une ou plusieurs notes appartenant à l'accord suivant. Elle n'est employée qu'en valeurs relativement *brèves*, sur un temps *faible* ou une *partie faible* de temps, surtout dans la mélodie prédominante et très rarement à la basse :




(Beethoven. Sonate op. 49 nº 2. Menuet)

Les résolutions anticipées de la neuvième peuvent être considérées comme des anticipations :




(Beethoven. Sonate op. 106. Adagio)

L'anticipation peut être *directe*, comme dans les exemples précédents ou *indirecte* :




(Beethoven. Sonate op. 13. Final)




(Chopin. Mazurka op. 33 nº 1)

Lorsqu'elle est *indirecte*, l'anticipation ne doit pas former un intervalle de *neuvième*, majeure ou mineure avec une partie *intermédiaire*, surtout si celle-ci ne représente ni la *tonique* ni la *dominante* :




Divers emplois de l'anticipation

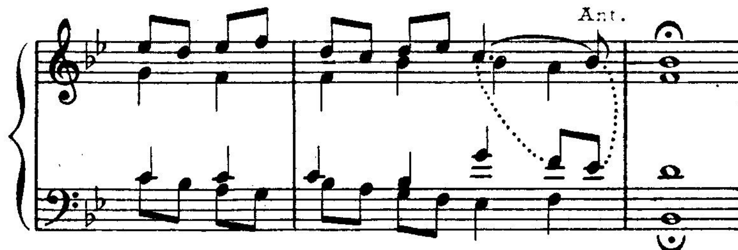
L'anticipation est assez fréquemment employée dans la musique ancienne et moderne. Au XVIII^e siècle, elle sert dans les formules conclusives :




(Rameau. Hippolyte et Aricie
Acte I. Scène I)




(Bach. Choral: «Jesu, meines Herzens Freud»)




(Bach. Choral : «Jesu, meines Herzens Freud»)

Bach, arguant du caractère essentiellement *mélodique* de l'anticipation n'hésite pas à écrire les deux quintes consécutives du dernier exemple, la seconde résultant de la rencontre de l'anticipation et d'une note de passage :




(Gluck. Orphée. Acte I)




(Gluck _ Orphée _ Acte II)

Elle est également utilisée dans la musique instrumentale, mais comme son caractère ne varie pas nous bornons nos citations à trois :




(Beethoven _ Sonate op. 10 nº 3 _ Largo)




(Chopin _ Prélude nº 4)




(Wagner _ Parsifal _ Prélude)

Enfin, dans le Concerto pour piano en la mineur de Schumann (1er Mouvement) on relève une *double* anticipation:



# CHAPITRE III

## De l'Appoggiature

*Appoggiare* signifie, en italien, appuyer. L'*appoggiature* est un ornement qui consiste à substituer momentanément à une des notes *réelles* d'une agrégation une note formant *dissonance* (la quarte étant considérée comme telle) avec les autres notes constitutives de l'accord.

Son caractère est essentiellement expressif; elle est toujours placée dans la partie *prédominante*, celle qui possède une allure mélodique nettement déterminée; elle se trouve parfois aussi, mais plus rarement, dans une partie intermédiaire ou à la basse. Celle-ci acquiert, de ce fait, une importance tout au moins temporaire:




Les exemples ci-dessus montrent que l'appoggiature est l'équivalent d'un *retard sans préparation*.

Elle peut être *supérieure* ou *inférieure*, c'est-à-dire placée au-dessus ou au-dessous de la note réelle à laquelle elle se substitue momentanément:







(Beethoven. Sonate op. 10 nº 1)




(Beethoven. Sonate op. 13. Introduction)

L'appoggiature peut revêtir deux physionomies :

a. Elle est *mélodique* si elle apparaît dans une seule partie comme dans les citations ci-dessus;

b. Elle prend un caractère *harmonique* si elle affecte simultanément plusieurs d'entre elles et devient ainsi double ou triple :

App.

Appoggiature double

App.

(Beethoven. Sonate op. 27 nº 1. Adagio)

App.

Appoggiature triple

App.

App.

(Beethoven. Sonate op. 28. Andante)

Nous consacrerons plus loin un paragraphe aux appoggiatures doubles et triples.

La note formant appoggiature et la note *réelle* à laquelle elle se substitue peuvent coexister dans deux parties différentes :

App. App.

(Beethoven. Sonate op. 110. Adagio)

Mais la dureté de la dissonance est très atténuée si cette rencontre ne se produit pas ou si les deux notes ne sont pas frappées simultanément, comme dans la troisième mesure de l'exemple suivant :

App. App.

(Beethoven. Sonate op. 10 nº 1)

Cette absence de simultanéité dans l'attaque rend excellentes les dispositions ci-dessous:



(Beethoven. Sonate op. 22. Adagio)




(Albert Bertelin. Mélodie)




(Beethoven. Symphonie héroïque. Marche funèbre)

La coexistence de l'appoggiature et de la note réelle n'offre pas d'inconvénient si cette dernière se trouve placée à la basse:

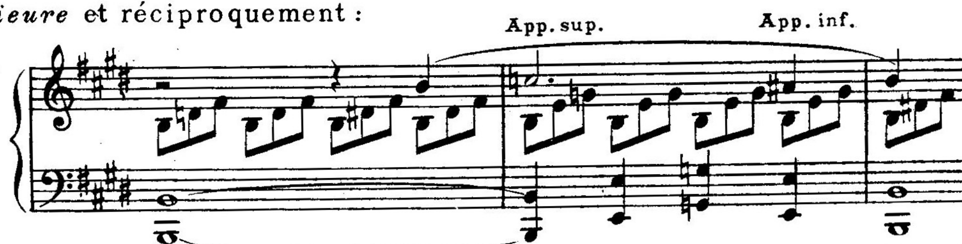



(Beethoven. Sonate op. 31 nº 2)

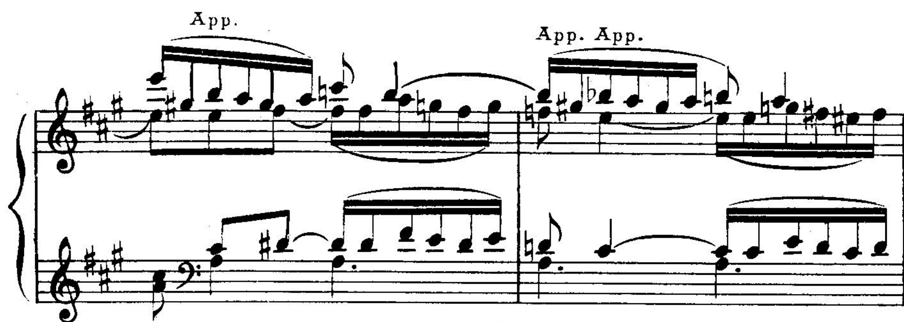



(Beethoven. Sonate op. 31 nº 2. Adagio)

L'appoggiature *supérieure* peut être suivie de l'appoggiature *inférieure* et réciproquement:




(Beethoven. Sonate op. 27 nº 2)




(Beethoven - Sonate op. 106 - Adagio)

Une appoggiature non *altérée* peut subir l'altération avant de se résoudre :




(Beethoven - Sonate op. 31 nº 2 - Adagio)

L'appoggiature peut aussi être précédée d'une *anticipation :*




(Beethoven - Missa Solemnis-Benedictus)

La résolution d'une *dissonance* ou d'un *retard* a souvent pour antécédent une appoggiature :



(Bach - Choral d'orgue : « Wenn wir in höchsten Nöthen sein »)

L'anticipation de l'appoggiature peut également se pratiquer :




(Beethoven - Sonate op. 13 Final)

Enfin l'appoggiature elle-même peut être agrémentée d'une appoggia-ture :




(Beethoven - VII° Quatuor - Adagio)

L'appoggiature inférieure se pratique plus spécialement par seconde *mineure*, l'appoggiature de la *sensible* du mode *majeur* fait seule exception à cette règle quasi générale :



(Beethoven - Sonate op. 81ª - Adagio)

L'accord peut changer sur la *résolution* de l'appoggiature :

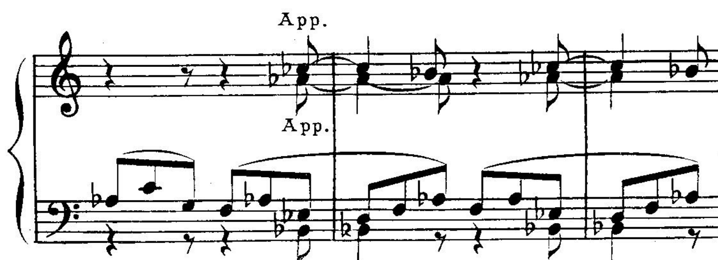



(Beethoven - Sonate op. 2 n° 2 - Largo)



(Wagner - Parsifal - Acte III
Enchantement du Vendredi Saint)

Celle-ci persiste même parfois sur l'accord suivant et effectue une résolution *exceptionnelle* en restant en place :



Sa résolution normale comme celle du retard est parfois suspendue et s'effectue, dans certains cas, sur une autre appoggiature :




Parfois même elle est complètement esquivée :



(Wagner. Parsifal. Acte III)




(Schumann. Novelettes II)




(Fauré. 2e Nocturne op. 33 n° 2 Hamelle éd.)

Appoggiatures simultanées

Plusieurs appoggiatures peuvent se superposer comme nous l'avons vu plus haut. Elles doivent se résoudre *normalement*, c'est-à-dire *monter* ou *descendre* d'un degré suivant qu'elles sont *inférieures* ou *supérieures :*



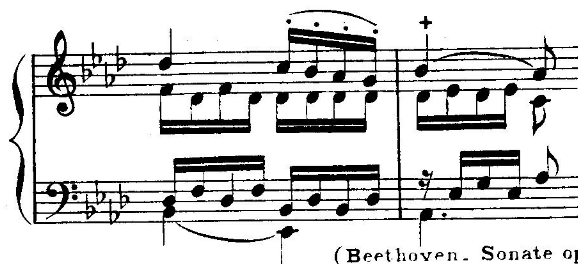
(Beethoven. IXe Quatuor. Andante)

Si elles sont *doubles* les appoggiatures doivent être en rapport de *tierce* ou de *sixte*, jamais de *quarte*.

Accords de onzième et de treizième tonique

Les accords de onzième et de treizième tonique résultant d'appoggiatures *triples* sont d'un emploi fréquent.

Dans la musique classique et romantique ils interviennent à la conclusion des phrases toujours précédés de l'accord de la *dominante* ou d'un de ses renversements:



(Beethoven. Sonate op. 13. Adagio)



(Beethoven. Sonate op. 106. Adagio)

Parfois, dans les œuvres modernes, ces accords ne sont pas précédés de celui de la dominante, mais le cas est assez rare. Les exemples ci-dessous empruntés à la partition de Gwendoline de Chabrier (Enoch et C^{ie} éd.) montrent la physionomie qu'ils revêtent alors:



(Prelude du 2^e Acte)



(Epithalame. 2^e Acte)

Règles de réalisation

Pour se rendre compte si deux accords dont l'un contient une appoggiature s'enchaînent correctement il faut faire abstraction de celle-ci Appliqué aux exemples suivants ce procédé montre qu'ils sont fautifs En effet la suppression de l'appoggiature révèle deux quintes et deux octaves consécutives:



Cependant deux quintes consécutives sont tolérées si l'une d'elles résulte de la rencontre de l'*appoggiature* et d'une note *réelle* de l'harmonie ou d'une autre appoggiature :




(Beethoven. Sonate op. 81ª. Andante)




(Chopin. Nocturne op. 32 nº 1)

Il n'y a pas lieu de tenir compte de certaines fausses relations se produisant entre une *appoggiature* et une note *réelle* :



(Chopin. Nocturne op. 62 nº 1)

Dans l'emploi des accords de onzième et de treizième tonique il faut éviter que deux parties arrivent par mouvement *direct* sur la septième *majeure* :

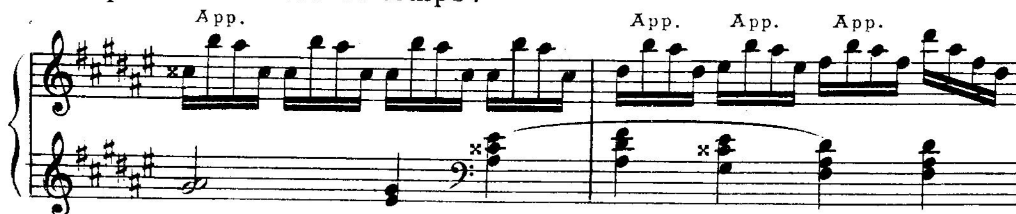



Chiffrage

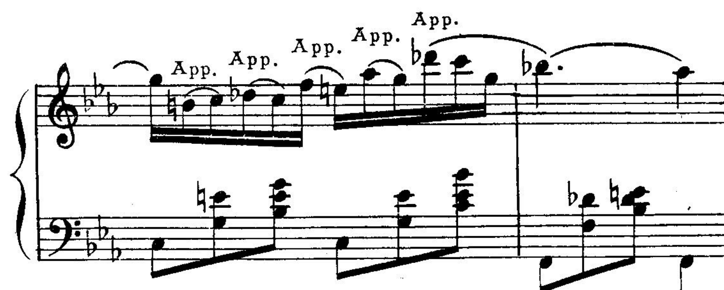
L'appoggiature *mélodique* ne comporte pas de chiffrage. Seuls les accords de onzième et de treizième tonique engendrés par des appoggiatures simultanées sont susceptibles d'être chiffrés d'après les indications données au chapitre sur la Pédale.

Appoggiature faible

Est dite *faible* l'appoggiature mélodique qui n'est pas *accentuée*. Sa valeur n'est jamais longue et elle est placée sur les temps faibles ou les parties faibles de temps :




(Beethoven. Sonate op. 78)




(Chopin - Nocturne op. 9 nº 2)

L'appoggiature faible peut être successivement *supérieure* et *inférieure :*




(Beethoven - Sonate op. 22 - Rondeau)

Equivoques provoquées par certaines notes ou certains groupements revêtant le caractère de l'appoggiature

Par suite de l'*accentuation* qui leur donne, dans la phrase musicale, une importance particulière, certaines notes revêtent l'aspect d'appoggiatures bien qu'étant en réalité notes *intégrantes* de l'agrégation dont elles font partie :



(Beethoven - Sonate op. 7 - Rondeau)



(Beethoven - Sonate op. 10 nº 3)



(Beethoven - Sonate op. 31 nº 3 - Menuet)

La même équivoque se produit avec un certain nombre d'agrégations :




(Beethoven. Sonate op. 2 nº 3)




(Beethoven. Sonate op. 10 nº 1)




(Beethoven. Marche funèbre)

Physionomies diverses de l'appoggiature

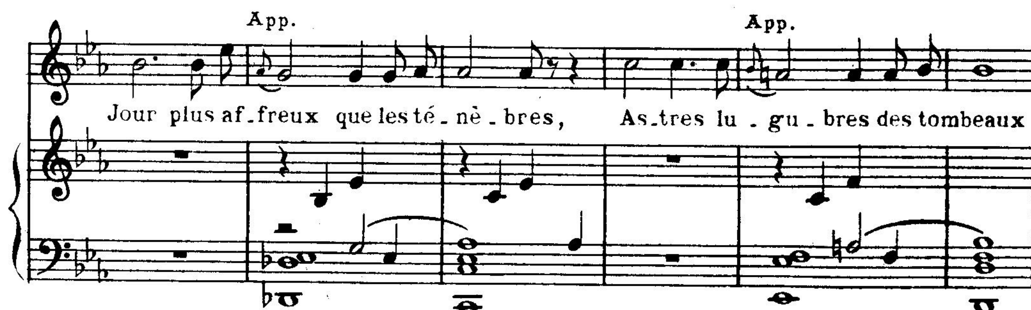
Les très nombreuses citations qui figurent au cours de ce chapitre montrent les multiples aspects que peut prendre l'appoggiature dans la musique instrumentale. C'est dans la tragédie lyrique qu'elle se manifeste sous sa forme premiere, elle y joue un rôle primordial à cause de l'intensité qu'elle communique à l'accent dramatique.

Monteverde l'emploie très fréquemment :




(Le Retour d'Ulysse. Acte I. Scène I)

On la rencontre souvent chez Rameau et chez Gluck :




(Rameau. Castor et Pollux Acte I. Air de Télaïre)

App.

soy - - ez, soy - - ez sen - -

App. App. App. App.

-si - bles à l'ex - cès de mes mal - heurs

(Gluck - Orphée - Acte II)

Elle revient fréquemment sous la plume de Mozart. Malgré son souci de pureté et d'élégance d'écriture il n'hésite cependant pas à faire entendre à la *même octave* la note réelle et son appoggiature :

Je croy - ais à — ta ten -

App. App. App. App.

-dresse, Et mon cœur—est—dé - - so - lé ! Je croy-ais

(Mozart - La Flûte enchantée
Air de Pamina)

On remarquera que dans les deux premiers de ces exemples les appoggiatures sont indiquées en petites notes. Les compositeurs anciens avaient choisi ce procédé pour bien souligner que l'appoggiature ne fai-

sait pas partie *intégrante* de l'harmonie. Pour interpréter correctement cette notation il faut considérer que l'appoggiature a une valeur *moitié moindre* que celle de la note réelle qu'elle précède. Le fragment d'Orphée doit se lire ainsi :




## Exercices

### Anticipation et Appoggiature






# CHAPITRE IV

## De la Broderie

La *broderie* est un ornement qui s'insère entre la note principale et son retour. Comme l'appoggiature la broderie peut être *supérieure* ou *inférieure :*

Broderie supérieure

(Beethoven. Sonate op. 79. Final)

Broderie inférieure

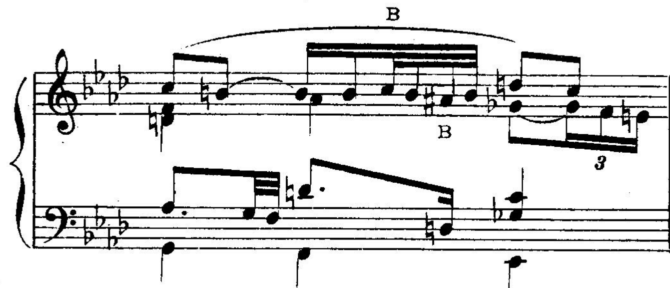
(Beethoven. Sonate op. 14 nº 1. Allegretto)

Dans les deux exemples ci-dessus la broderie est *simple*. Lorsqu'elle est successivement supérieure et inférieure, ou réciproquement, elle est *double*. Dans ce cas elle peut revêtir les deux aspects suivants :

(Beethoven. Sonate op. 101)

(Beethoven. Sonate op. 10 nº 2)

Tous les *groupes* si fréquemment usités dans la musique tant ancienne que moderne ne sont que des types de broderie double :



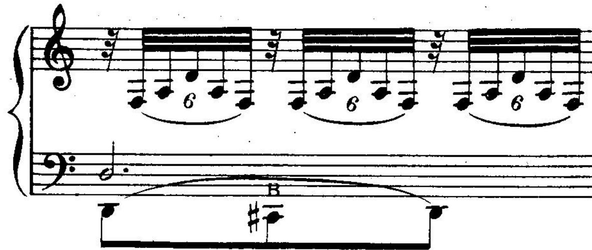
(Wagner. Parsifal. Prélude)

La broderie double commence *généralement* par la note *supérieure,* mais elle peut également débuter par la note inférieure (Voir l'exemple 4, page 191):



(Beethoven. Sonate op. 7)

La valeur de durée d'une broderie dépasse rarement celle de la note qu'elle agrémente, elle est ordinairement plus brève :

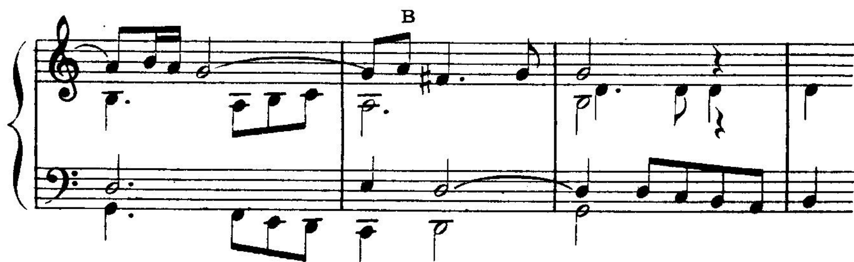


(Beethoven. Sonate op. 10 nº 3. Largo)



(Beethoven. Sonate op. 14 nº 1)

La note réelle peut ne pas reparaître après la broderie :



La broderie *supérieure*, comme l'appoggiature, est altérée ou non. Quelquefois même l'altération alterne avec la note non altérée :



Par contre la broderie *inférieure* est presque toujours altérée. Celle de la dominante est quelquefois diatonique :



(Bach. Clavecin bien tempéré Fugue en ut dièse majeur)

Les autres le sont rarement, bien qu'on en rencontre quelques exemples:




(Beethoven. Sonate op. 2 nº 1. Adagio)




(Wagner. Tristan et Isolde. Acte II)

La note principale quand elle reparaît après la broderie peut être altérée :

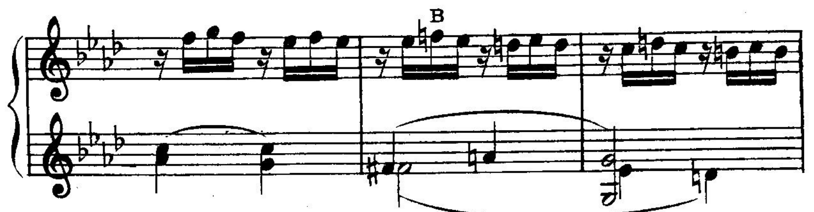



(Beethoven. Sonate op. 28. Rondeau)

Divers emplois de la Broderie

Toute note *réelle* ou *accidentelle*, *consonante* ou *dissonante* peut être agrémentée d'une broderie :

Broderie de la dissonance (*septième*)




(Beethoven. Sonate op. 57)

Broderie de la dissonance *(neuvième)*




(Beethoven. Sonate op. 106. Adagio)

Broderie du retard




(Bach. Fugue d'orgue en ut majeur)



(Bach. Fugue d'orgue en la majeur)

Broderie de la pédale inférieure




(Beethoven. Sonate op. 101)

médiaire



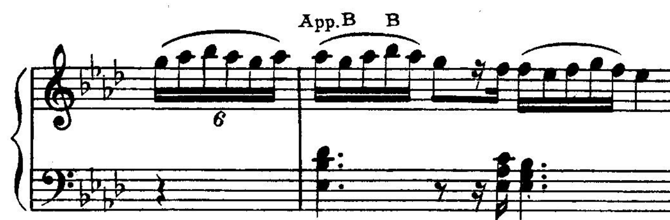

(Beethoven. Sonate op. 90)

Double pédale inférieure



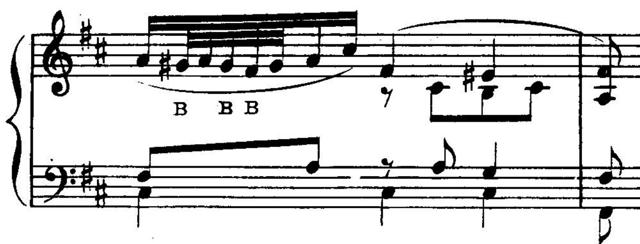

(Vincent d'Indy. Tableaux de voyage. Lermoos. A. Leduc éd.)

Broderie de l'appoggiature




(Beethoven - Sonate op. 111)

Broderie de la broderie

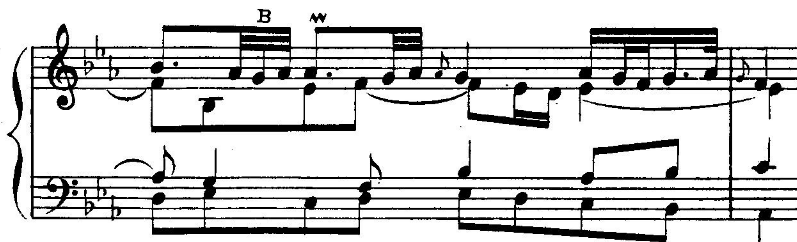



(Beethoven - Sonate op. 2 nº 2 - Largo)




(Beethoven - Sonate op. 7 - Rondeau)

Broderie de l'anticipation




(Bach - Choral d'orgue "O Mensch bewein dein' Sünde gross")

Une appoggiature peut aussi agrémenter la broderie:




(Chopin - Nocturne op. 48 nº 1)

Un nouvel accord peut intervenir pendant la durée d'une broderie:




(Beethoven - Sonate op. 81ª - Andante)

L'*altération* de la broderie sert quelquefois à provoquer une modulation, mais ce procédé est assez rarement employé :




(Beethoven. Sonate op. 10 nº 2. Allegretto)




(Beethoven. Quatuor op. 18 nº 1)




(Bach. Fugue d'orgue en ut mineur)

Regles de réalisation

Comme pour l'appoggiature la réalisation doit être correcte, abstraction faite de la broderie. Ainsi les quintes et octaves consécutives qui figurent dans les exemples ci-déssous ne sont pas considérées comme fautives parce qu'elles se produisent :

a. soit entre une broderie et une note réelle;

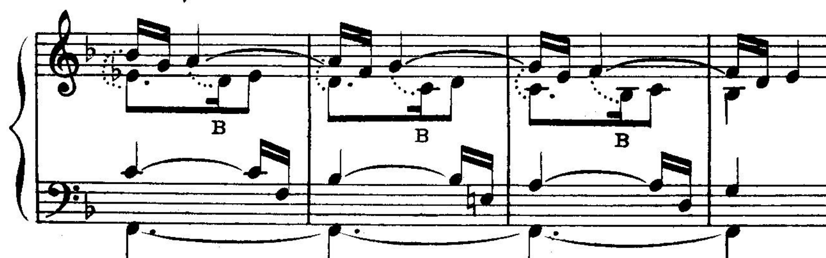
b. soit entre deux broderies.



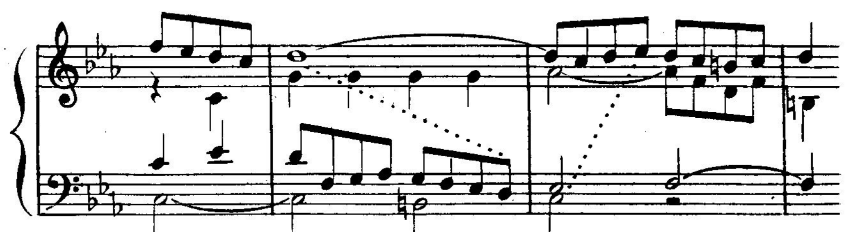

(Bach. Fugue d'orgue en sol mineur)




(Bach. Fugue d'orgue en fa mineur)




(Bach. Toccata pour orgue en fa majeur)

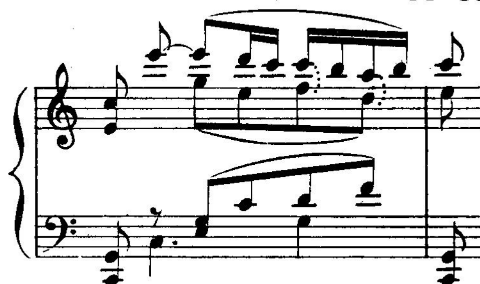


(Bach. Fugue d'orgue en ut mineur)



(Bach. Fugue d'orgue en ut mineur)

Les quintes consécutives suivantes sont également admissibles parce qu'elles sont formées successivement par une appoggiature et une broderie :



(Beethoven. Sonate op. 7. Largo)

Mais si les quintes ou octaves consécutives résultent de la rencontre de deux notes réelles elles sont considérées comme inadmissibles :




Broderies simultanées

Deux ou plusieurs notes peuvent être simultanément brodées dans deux parties distinctes :




(Beethoven. Sonate op. 2 n° 3)




(Beethoven. Sonate op. 14 n° 2)




(Beethoven. Sonate op. 13. Final)

Bach emploie concurremment les broderies simples et doubles :




(Bach. Fugue d'orgue en fa mineur)

Le fragment suivant contient quatre broderies dont une double :




(Bach. Fugue d'orgue en ut mineur)

1º par mouvement semblable

Lorsque les broderies simultanées évoluent par mouvement *semblable* les règles de réalisation qui leur sont applicables sont celles du paragraphe précédent.

Il faut en outre éviter de faire entendre simultanément la note brodée et la note non brodée à moins que cette dernière soit la *fondamentale* placée à la basse :

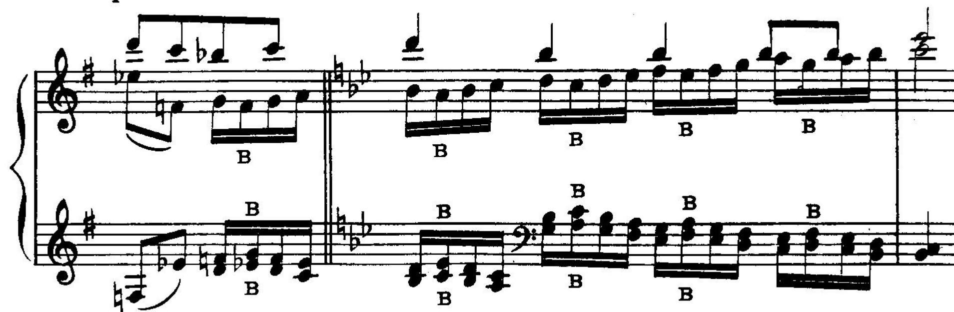



Toutefois lorsque la broderie forme avec la note *réelle* un intervalle de *ton entier* tout inconvénient disparaît :



2º par mouvement contraire

Les broderies simultanées, lorsqu'elles se produisent par mouvement *contraire*, peuvent amener des rencontres dissonantes imprévues, surtout lorsqu'elles forment de véritables accords :




(Beethoven. Quatuor op. 130)



(Beethoven. Quatuor op. 59 nº 3. Final)

Comme dans la réalisation des broderies simultanées par mouvement semblable il faut éviter, surtout dans les mouvements *lents*, de doubler la note brodée :




Équivoques produites par la broderie

La broderie peut, souvent, être considérée comme note réelle :




(Beethoven. Sonate op. 10 nº 2. Allegretto)

Dans d'autres cas elle s'assimile à l'appoggiature :




(Beethoven. Sonate op. 14 nº 1)

# CHAPITRE V

## De l'Echappée

Très rarement employée l'*échappée* est un ornement qui s'insère entre deux harmonies auxquelles elle est étrangère. Sa valeur est généralement courte. Elle est *conjointe* à la note qui la précède et procède par mouvement *disjoint* pour atteindre celle qui la suit. C'est, en réalité, une *dissonance* dont la résolution est esquivée. Presque toujours placée dans la partie prédominante elle occupe les temps faibles.

Sa physionomie est celle d'une broderie *tronquée*, le retour de la note brodée étant supprimé :



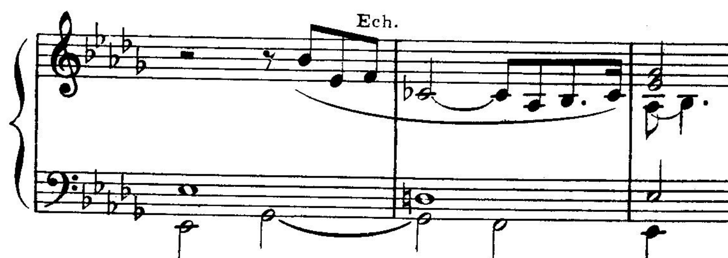

(Schubert _ Moment musical op. 94 nº 4)




(Wagner _ Les Maîtres chanteurs _ Ouverture)




(Chopin _ Valse op. 64 nº 2)




(Wagner _ Parsifal _ Acte II)

L'échappée peut exister sans qu'il y ait changement d'accord:




(Wagner. Les Maîtres chanteurs
Acte III. Preislied)

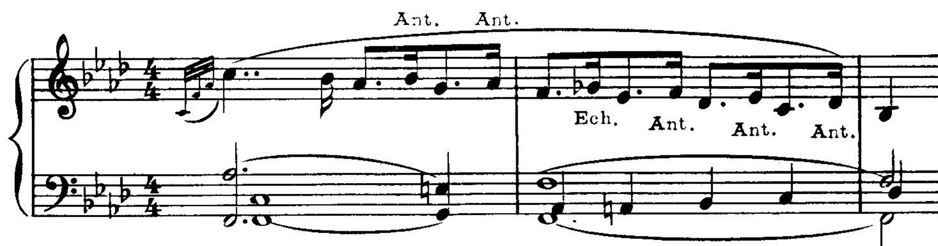
Equivoque entre l'échappée et l'anticipation indirecte

Il ne faut pas confondre l'échappée avec l'*anticipation indirecte*. Toutes deux ont une grande similitude d'aspect mais ce qui les différencie c'est que la note constituant l'anticipation indirecte fait partie *intégrante* de l'accord qui la suit :

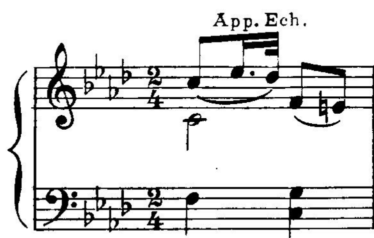



(Schubert. Symphonie en ut majeur.
Introduction)

Dans l'exemple suivant échappée et anticipation alternent, mais ces mêmes ornements peuvent être aussi considérés comme des *broderies :*




Comme les autres ornements mélodiques l'échappée peut être agrémentée soit d'une *broderie*, soit, plus fréquemment, d'une *appoggiature* :




(Beethoven. 7e Quatuor. Adagio)

L'échappée *inférieure* se rencontre encore plus rarement que l'échappée supérieure :



(Liszt_ Les Préludes)

# Exercices

## Broderie et Echappée






# CHAPITRE VI

## Des notes de passage

Par leur caractère les *notes de passage* diffèrent essentiellement des ornements que nous venons précédemment d'étudier. Elles servent à relier entre elles les notes qui constituent, dans la mélodie, les pivots harmoniques, elles en arrondissent la courbe et contribuent à en déterminer la plastique. On les emploie très fréquemment, vu leur rôle d'agent de liaison, et elles se rencontrent dans toutes les parties de la polyphonie.

N'étant pas harmonisées elles s'intercalent *entre* les temps forts ou les parties fortes de temps, mais peuvent coïncider aussi avec les temps forts, comme le montre l'exemple suivant :



(Mozart. Don Juan. Ouverture)

Dans ce cas elles empruntent la physionomie d'*appoggiatures faibles*.

La durée des notes de passage par rapport à celle des notes réelles est extrêmement variable ; bien qu'elles aient, en général, une valeur relativement brève celle-ci peut s'amplifier jusqu'à équivaloir à une mesure entière dans un mouvement lent :



(Beethoven. Sonate op. 27 nº 2)

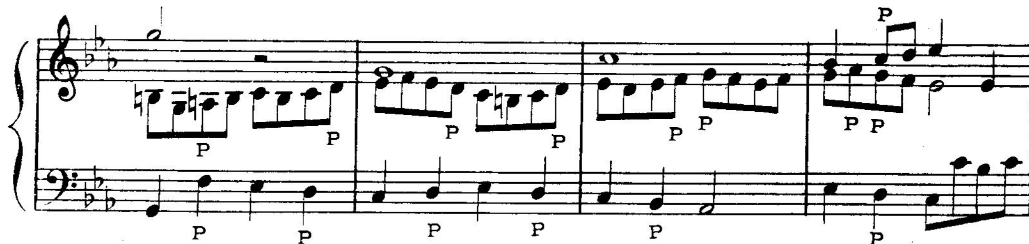
Les citations suivantes empruntées aux œuvres de J.S. Bach qui, de tous les compositeurs, s'est servi le plus habilement des notes de passage montrent quelle diversité de durée elles peuvent avoir vis-à-vis des notes *réelles* :



(Bach. Fugue d'orgue en sol mineur)




(Bach. Fugue d'orgue en fa mineur)




(Bach. Sonate en ut mineur. Final)

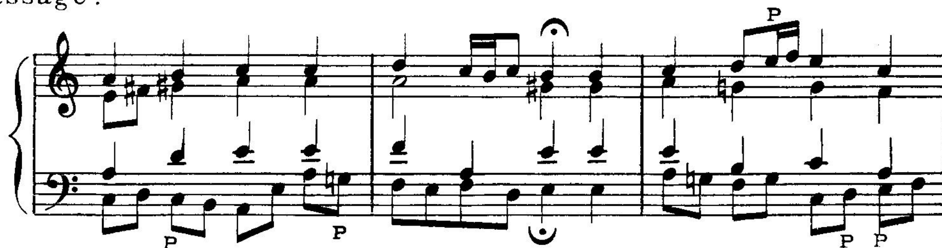
Dans toute gamme commençant et finissant par une note *réelle* toutes les notes intermédiaires sont considérées par l'oreille comme notes de passage, qu'elles s'enchaînent *diatoniquement* ou *chromatiquement* :





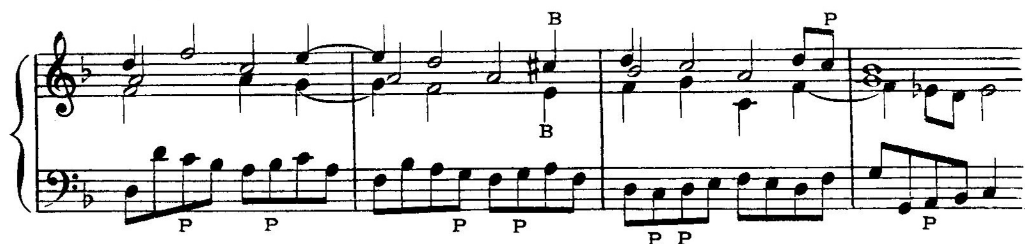
(Beethoven. Sonate de violon op. 24)

Les mutations harmoniques coïncident le plus souvent avec les notes *réelles* mais elles peuvent parfaitement se produire sur des notes de passage :




(Bach. Choral à 4 voix "Herzlichster Jesu")






(Bach. Fugue d'orgue sur le Magnificat)

La logique veut que dans une gamme en valeurs *inégales* ce soient les plus longues qui soient considérées comme faisant partie *intégrante* de l'harmonie, le rôle de notes de passage étant réservé aux plus brèves:



Dans le style *instrumental*, principalement, il arrive qu'une gamme ou un trait commencé dans une partie se prolonge dans une autre. Cette prolongation débute alors souvent par une note de passage:

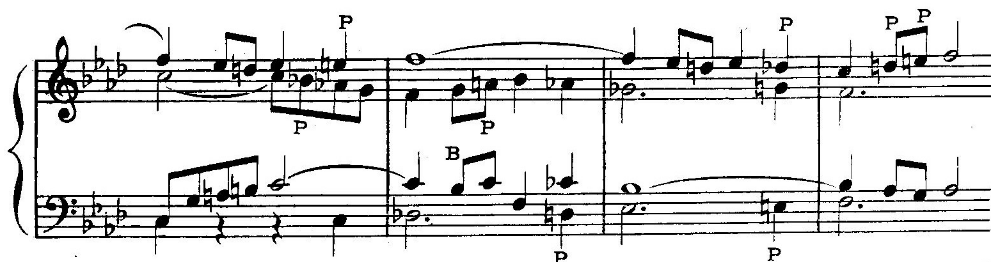


(Bach. Choral d'orgue
"Vater unser im Himmelreich" Pater noster)

Les successions *chromatiques* dans les gammes ou les traits n'altèrent nullement la tonalité; mais si, au cours d'une gamme *diatonique*, une note de passage subit une *altération* il en résulte immédiatement une *modulation*:




(Bach. Choral d'orgue
"Gott der Vater wohn'ir uns bei"




(Bach. Fugue d'orgue en fa mineur)

Une note de passage de valeur courte peut, par mouvement *semblable* ou *contraire* coïncider avec une note *réelle*; de tels procédés d'écriture sont fréquents sous la plume de Bach. Il convient d'éviter toutefois qu'il se produise entre elles un contact de *seconde mineure*; elles doivent être séparées par un intervalle de *septième* ou de *neuvième* :



(Bach - Passacaille pour orgue)



(Bach - Choral à 4 voix « Ich ruf'zuhdir »)



(Bach - Choral à 4 voix)



(Bach - Fugue d'orgue en fa mineur)

La fausse relation se produisant entre une note *réelle* et une note de passage *diatonique* est généralement d'un effet dur pour l'oreille, il n'en est pas de même si la note de passage est *chromatique*:



(Bach - Passacaille)



(Bach. Choral d'orgue "Kyrie. Gott Vater in Ewigkeit")

Des rencontres peuvent se produire entre des notes de passage, des *broderies* ou des *appoggiatures*, elles sont sans inconvénient dans les mouvements rapides mais peuvent devenir agressives si le mouvement se ralentit :




(Bach. Fugue d'orgue en si mineur)




(Bach. Fugue d'orgue en la majeur)



(Bach. Choral à 4 voix "Aus meines Herzens Grunde")

Dans ce dernier exemple l'anticipation de la résolution du retard coïncide avec une note de passage.

Règles de réalisation

Pour reconnaître si des enchaînements contenant des notes de passage sont correctement réalisés il faut faire abstraction de celles-ci et ne considérer que les rapports qui s'établissent entre les notes *intégrantes* de l'harmonie :



Quintes et octaves consécutives

Les quintes et octaves *consécutives* provoquées par la rencontre de notes réelles et de notes de passage sont défendues.

Ainsi, dans les cas où la quinte et l'octave directe sont permises il ne faut pas en introduisant des notes de passage à la partie *inférieure* la rendre conjointe à cause des fautes qui surgissent de ce fait entre les deux parties:

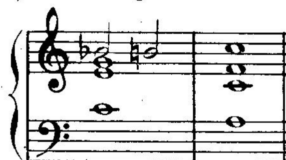



Deux cas néanmoins constituent des exceptions à cette règle.

a. Si la *septième*, dans l'accord de septième de dominante se résoud *exceptionnellement* par mouvement *chromatique* les deux quintes qui résultent de cette réalisation sont tolérées. Il en est de même quand l'accord de septième se porte par mouvement chromatique *ascendant* vers la *dominante:*



La disposition suivante, dans le premier cas, est cependant préférable:

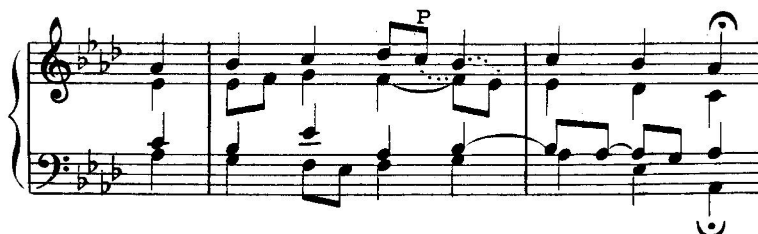


b. Pendant la durée d'un *même accord* deux quintes *consécutives* sont permises si la seconde est formée par deux notes de passage ou par une note de passage et une note *réelle :*




(Bach. Choral à 4 voix "Was mein Gott will")

Il en est de même entre deux accords *différents :*




(Bach. Choral à 4 voix "An Wasserflüssen Babylon")

Pour expliquer le passage suivant il faut considérer le *mi* du ténor comme note de passage :




(Bach_ Fugue d'orgue en la majeur)

Les quintes consécutives sont également permises quand l'une d'elles provient de la rencontre d'une *broderie* et d'une note de passage :




(Bach_ Fantaisie en sol majeur pour orgue_Grave)

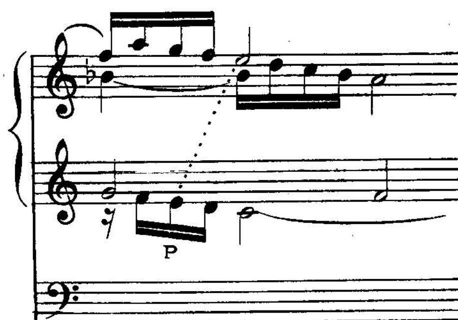
Il est possible de faire entendre, sous forme de note de passage, la *résolution* d'une note *retardée* avant que celle-ci soit effectivement effectuée :




(Bach_ Prélude d'orgue en sol mineur)




(Bach_ Fugue d'orgue en mi mineur)




(Bach_ Fugue d'orgue en ut majeur)

**Notes de passage simultanées** Toutes les dissonances qui se produisent par suite du choc de notes de passage simultanées évoluant par mouvement *contraire* sont permises. Plus le mouvement est rapide plus la dureté de ces contacts est atténuée :




Bach ne craint même pas les rencontres qui résultent du fait de notes de passage entre deux parties évoluant *parallèlement* comme le montrent l'exemple précédent et le suivant :




(Bach. Choral d'orgue "O Mensch bewein' dein' Sünde gross")

Une série de notes de passage simultanées peut glisser sur une harmonie tenue :



(Beethoven. Symphonie II op. 36)

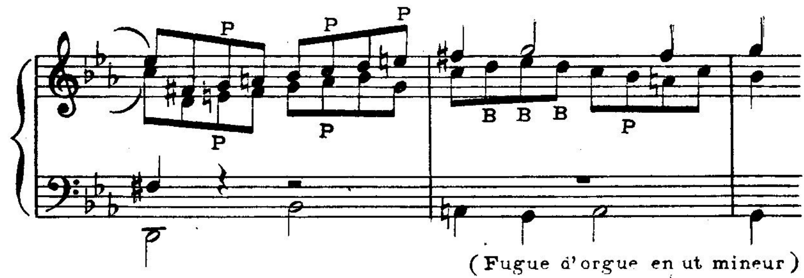
Les exemples suivants empruntés aux œuvres de Bach montrent certaines rencontres susceptibles de se produire entre notes de passage :



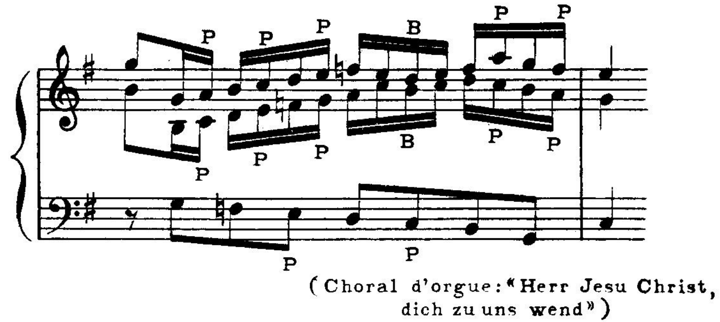

(Fugue d'orgue en fa mineur)




(Fugue d'orgue en ut mineur)



(Fugue d'orgue en ut mineur)



(Choral d'orgue: «Herr Jesu Christ, dich zu uns wend»)

Mouvements mélodiques

Deux notes brèves aboutissant à une longue sont d'un effet boiteux:



A moins que la longue soit syncopée:



ou qu'une autre partie continue le mouvement dessiné en empruntant un rythme semblable:



Parfois cette figure rythmique résulte d'une volonté affirmée du compositeur:



(Beethoven _ Trio op. 97)

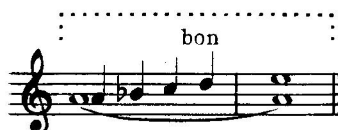
Par contre le rythme dactylique _ une longue, deux brèves _ est excellent:



Il faut éviter d'aboutir à un *unisson* par seconde *mineure*:



Mais on peut le quitter sur cet intervalle sans inconvénient:




Les rapports de septième *majeure* et de neuvième *mineure* relativement à l'*octave* sur la tierce *majeure* d'un accord sont défectueux:

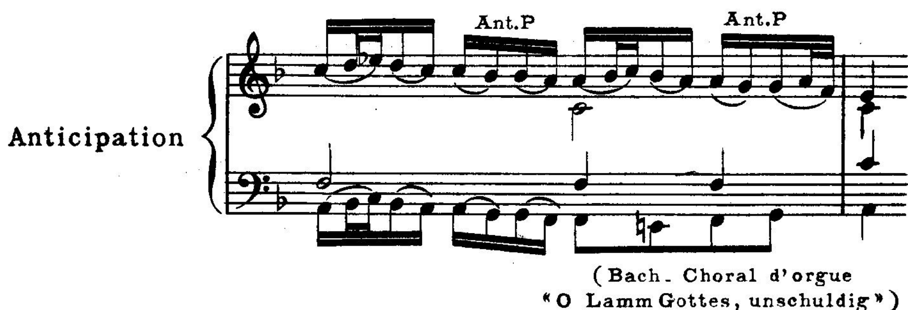


Ceux de septième *mineure* et de neuvième *majeure* sont admissibles:

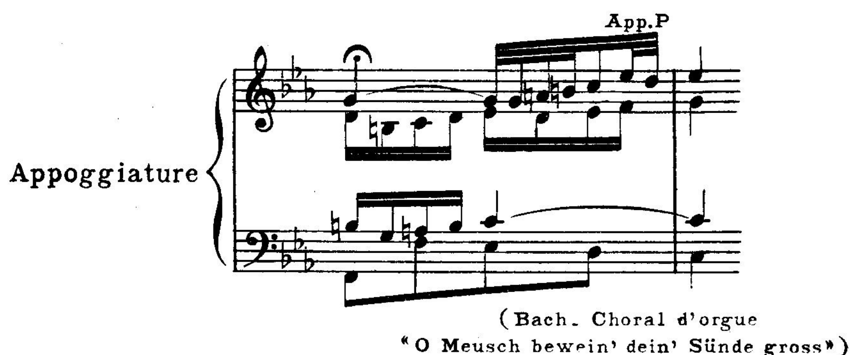


**Ornements mélodiques**

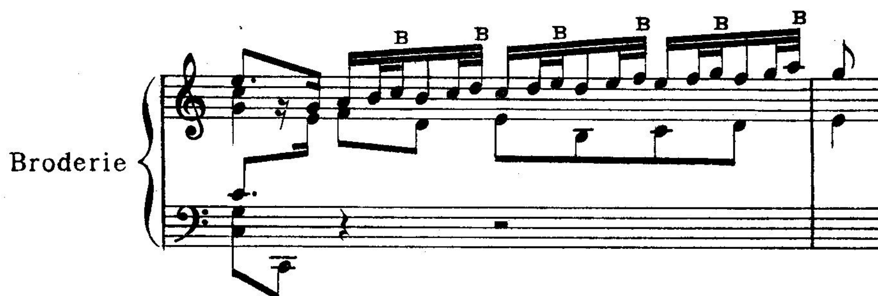
Les notes de passage peuvent être, comme les notes réelles, agrémentées d'un ornement:




(Bach. Choral d'orgue "O Lamm Gottes, unschuldig")




(Bach. Choral d'orgue "O Meusch bewein' dein' Sünde gross")



**Equivoques créées par les notes de passage**

Certaines notes de passage, bien que paraissant faire partie intégrante de l'harmonie doivent, de préférence, être analysées comme telles :




(Beethoven. Sonate op. 2 nº 2)

Placée sur un temps fort une note de passage fait figure d'*appoggiature* faible ou forte suivant qu'elle est accentuée ou non :




(Beethoven. Sonate op. 7. Rondeau)




(Beethoven. Sonate op. 13)

La plupart des notes *accidentées* provoquant des modulations *passagères* rentrent également dans la catégorie des notes de passage :




(Beethoven. Sonate op. 13. Rondeau)




(Beethoven. op. 101. Adagio)

Certaines montées ou descentes *chromatiques* peuvent, par suite des rencontres de notes, créer des accords *altérés :*



(Beethoven - Quatuor op. 59 n° 2 - Final)

Les altérations *mélodiques* doivent être considérées comme notes de passage *chromatiques :*



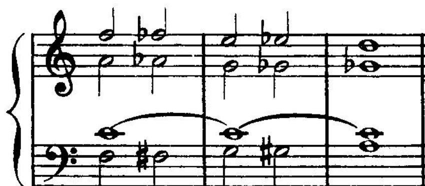
(Schumann - Fantaisie)



(Beethoven - Sonate op. 31 n° 1)

Les altérations mélodiques *simultanées* peuvent provoquer les harmonies les plus bizarres et les plus inattendues :





A titre *exceptionnel* une note de passage sert parfois de préparation à un *retard*. Elle revêt alors la physionomie d'une *anticipation* de l'*appoggiature :*




(Bach _ Fugue d'orgue en fa mineur)

La rencontre des notes de passage simultanées provoque souvent une série d'accords; ceux-ci sont dits *accords de passage* :



(Bach _ Fantaisie pour orgue en sol majeur _ Grave)

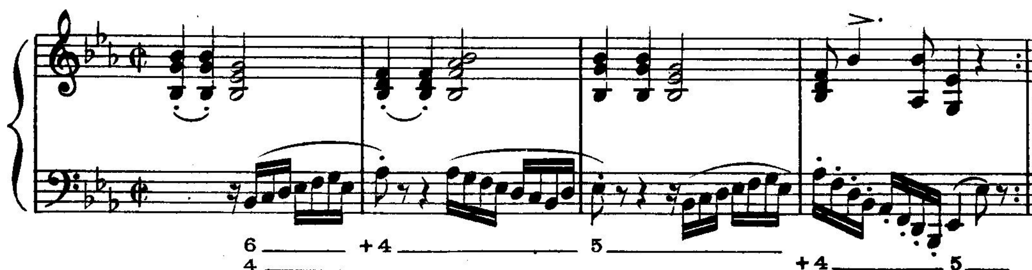
Ceux-ci se produisent fréquemment sur une *pédale* :




(Beethoven _ Sonate op. 33)

**Chiffrage de l'harmonie contenant des notes essentiellement mélodiques**

Les notes essentiellement mélodiques ne sont jamais, en général, indiquées par le chiffrage. Lorsqu'elles se trouvent à la basse chaque chiffre désignant une harmonie déterminée est suivi d'un trait qui se prolonge jusqu'au changement d'accord :




(Beethoven _ Sonate op. 27 nº 1)

Dans certains cas particuliers, néanmoins, si l'auteur veut indiquer une disposition spéciale il peut être amené à désigner par des chiffres des notes mélodiques, mais il ne faut recourir à ce procédé qu'avec beaucoup de circonspection et rarement.

En ce qui concerne plus spécialement les notes de passage placées ailleurs qu'à la *basse* elles ne sauraient être indiquées par le chiffrage que si leur valeur est relativement longue et que l'auteur tienne essentiellement à les voir figurer dans la réalisation.

Les notes de passage apparaissent dès que la polyphonie est définitivement constituée. Roland de Lassus, comme ses devanciers, en fait un fréquent usage :

-lu - ia, Al-le - - lu - ia, Al-le - - - -lu - ia
Al-le-lu-ia, Al-le - - lu-ia, —— Al-le - - - lu - ia
-lu - ia, Al-le-lu-ia, Alle-lu-ia, Al - le - lu - ia, Al - le-lu- - ia
—— Al-le-lu- - ia, Al-le-lu-ia, —— Al - le - lu- -ia
-lu - - - - - - ia, Al - le-luia, Al - le - - - - lu- -ia
le - - - - - - - - - - - - - - -

(Regina Cœli)

Elles tiennent une place non moins importante dans la musique moderne:

(G. Fauré - Thème et Variations op. 73
XI[e] Variation - Hamelle éd.)

## Exercices

Harmoniser, en se servant des notes de passage et des broderies, les deux Chorals suivants :

# CHAPITRE VII

## De la réalisation des formules d'accompagnement

Le très grand nombre de citations faites au cours de cet ouvrage nous dispense d'insister sur le caractère des formules d'accompagnement susceptibles d'être employées. Nous nous contenterons donc d'examiner les plus simples et de déterminer les règles de réalisation qui doivent leur être appliquées.

Règles générales

1º D'une manière générale, dans toute œuvre musicale, *instrumentale* ou *vocale*, aucune des dispositions considérées comme fautives dans l'harmonie à quatre parties *réelles* ne doit exister entre la *basse* et la *partie supérieure véritable*, celle-ci n'étant pas toujours la mélodie *principale*. Donc toutes quintes et octaves consécutives, quintes et octaves directes, attaques de dissonances par mouvement semblable etc. hors les cas signalés à titre d'exception, doivent être évitées entre ces deux parties.

2º Dans l'accompagnement d'une mélodie instrumentale ou vocale il faut considérer l'accompagnement comme *indépendant* de la mélodie; c'est-à-dire que, *temporairement* ou d'une *manière continue* une des parties accompagnantes *intermédiaires* peut *doubler* la mélodie principale sans qu'il en résulte de fautes de réalisation :




(Schubert _ Geheimes op. 14 nº 2)

L'exemple précédent montre les libertés qu'il est loisible de prendre en ce qui concerne les rapports de la mélodie et de l'accompagnement. Le *soprano* et le *ténor* doublés dans les deux premières mesures reprennent ensuite leur indépendance.

Voici un autre genre de disposition dans lequel la doublure de la mélodie *principale* est encadrée par deux parties évoluant en *octaves :*




(Schubert _ Am Meer _ Chant du Cygne nº 12)

Accords plaqués

Généralement les accompagnements en accords *plaqués* sont disposés à *quatre parties* ou offrent une alternance de trois et de quatre parties *réelles*. Dans ce cas la réalisation de l'accompagnement doit être strictement correcte, indépendamment de ses rapports avec la mélodie qu'il soutient, certaines notes constitutives des accords employés pouvant être, de temps à autre, ajoutées sans qu'elles viennent troubler la marche *normale* des parties *réelles* :

Das Mäd-chen sprach von Lie - - be, die Mut-ter gar von— Eh! das Mädchen sprach von Lie - be

(Schubert - Gute Nacht
Voyage d'hiver op. 89 nº 1)

Il arrive parfois que le nombre des parties s'accroisse *temporairement* pour renforcer la sonorité; les redoublements qui se produisent alors n'entachent pas la pureté de la réalisation :

(Schubert - Im Dorfe
Voyage d'hiver nº 17)

Rétablie à quatre parties réelles l'harmonie de ce passage est absolument correcte :

Accords brisés

Une harmonie en accords *brisés* doit, reconstituée à l'état plaqué, ne contenir aucune faute :



(Bach - Clavecin bien tempéré - Prélude I)

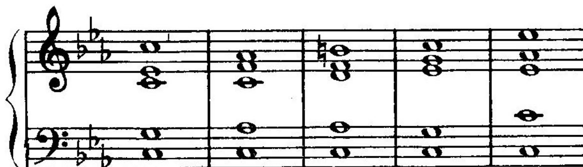


Cette correction d'écriture demeure obligatoire même si des notes essentiellement *mélodiques*, des broderies, par exemple, figurent dans la réalisation :






(Bach - Clavecin bien tempéré - Prélude II)



Il est certains cas, cependant, qui semblent, au premier abord échapper à cette règle mais ce n'est qu'une apparence provoquée par le *redoublement* de notes :



(Schubert - Liebes Botschaft
Chant du Cygne nº 1)



Dans l'harmonie brisée, comme dans l'harmonie plaquée, l'auteur peut avoir convenance, pour éviter des heurts entre notes *intégrantes* et notes *accidentelles*, à doubler momentanément la ligne mélodique principale dans l'accompagnement :

Voi_ci que les jardins de la nuit vont fleu_rir

(G. Fauré_ Soir op. 37 nº 2_ Hamelle éd.)

Pourtant, lorsque les arpèges se dessinent sur une harmonie prolongée il n'est pas toujours possible d'éviter des redoublements qui provoquent des fautes de *quintes* ou d'*octaves*. Dans ce cas c'est la note la plus *élevée* de l'arpège qui compte seule comme note *réelle* par rapport à la basse:

(Beethoven_ Sonate op. 22)

Les quintes et octaves consécutives résultant du redoublement des parties ne sont pas considérées comme fautives:

8ve 5te 8ve 5te 5te 5te

(Beethoven_ Concerto de piano op. 73)

Quand on accompagne un chœur écrit à quatre parties *réelles* il est plus élégant, si on n'adopte pas une formule d'accompagnement particulière, de ne pas se contenter de doubler les voix, mais d'établir une réalisation à quatre parties différente, indépendante de celle du chœur:

Il suffit, dans ce cas, que chacune des réalisations soit correcte sans s'inquiéter des rapports qui peuvent s'établir entre elles. Il vaut mieux toutefois éviter certaines duretés inutiles provenant de rencontres de notes entre l'écriture vocale et l'écriture instrumentale, à moins qu'elles ne s'affirment comme une volonté *expresse* de l'auteur :

Dans cette é - ta - ble Que Jé - sus est char-

-mant Qu'il est ai - ma - ble Dans son a - bais - se - ment

Hors les principes qui précèdent, ceux principalement exposés dans les deux premiers paragraphes du chapitre, toute latitude est laissée au compositeur dans l'établissement des formules d'accompagnement. Néanmoins il est bon de rappeler que plus elles approchent de la correction absolue plus elles sont de facture élégante.

# CHAPITRE VIII

## Des origines de certaines licences pratiquées dans l'harmonie moderne

C'est par la voie de la musique dramatique que se sont introduites dans la musique instrumentale au cours des trois derniers siècles un certain nombre de licences harmoniques devenues, par la suite, d'un usage courant.

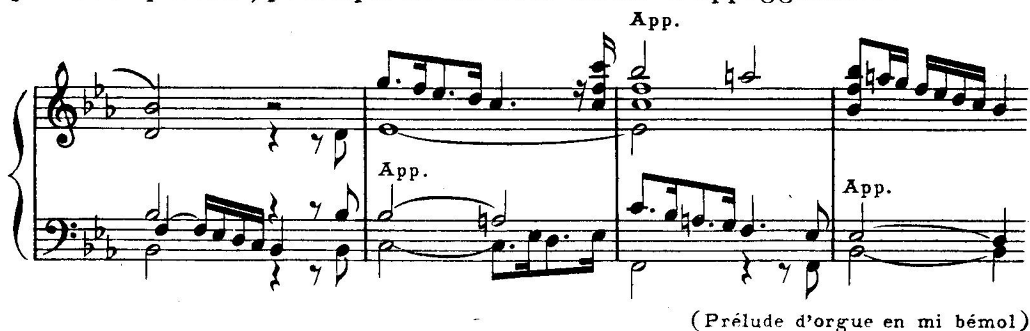
En employant, avec une prescience géniale d'ailleurs, l'appoggiature expressive, le retard irrégulier, l'altération harmonique, Monteverde a battu en brèche le principe sur lequel reposait l'harmonie classique, celui qui demeure à la base du style dit *rigoureux*.

L'appoggiature n'est, en effet, comme l'altération harmonique, autre chose qu'une dissonance attaquée directement et non plus le prolongement d'une note intégrante de l'harmonie précédente sur la suivante, base sur laquelle reposait l'emploi des accords combinés et des retards.

Le retard irrégulier supprime, de son côté, l'obligation de résoudre normalement d'une manière naturelle ou exceptionnelle, la dissonance.

Ces procédés, usités dans la déclamation lyrique pour lui communiquer une force expressive accrue n'ont pas tardé, avec le même motif pour but, à s'introduire dans la musique instrumentale et à y tenir une place d'autant plus grande que son caractère dramatique allait s'accusant.

Rares chez Bach, les dissonances sans préparation se rencontrent pourtant parfois, principalement sous forme d'appoggiature :




(Prélude d'orgue en mi bémol)

Elles offrent le même caractère dans les œuvres instrumentales de Mozart ou se produisent par suite de la rencontre de notes de passage :





(Mozart. Fantaisie)

Il faut arriver à l'époque de Beethoven pour trouver des dissonances de caractère véritablement *harmonique* attaquées sans préparation:



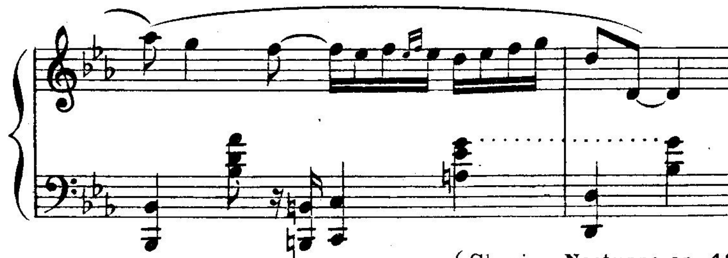
(Sonate op. 28)




(Concerto de piano op. 73)

Mais il n'a recours à ce procédé qu'extrêmement rarement.

Si les œuvres des romantiques apparaissent comme plus dissonantes que celles de leurs devanciers la multiplication des appoggiatures en est la cause principale, ils usent peu fréquemment des dissonances harmoniques sans préparation. On peut pourtant en relever quelques-unes dans les compositions de Chopin et de Schumann:



(Chopin. Nocturne op. 48 n° 1



(Chopin. Ballade op. 52)

Chopin, notamment, se sert quelquefois d'accords de onzième et de

treizième tonique *combinés*, placés sur la dominante ou sur un autre degré de la gamme :



(Chopin - Nocturne op. 9 nº 2)



(Chopin - Nocturne op. 62 nº 1)



(Schumann - Carnaval - IV. Valse noble)



(Schumann - Carnaval de Vienne op. 26 - I)



(Schumann - Carnaval de Vienne - Intermezzo)

On peut donc dire qu'avant le dernier tiers du XIXe siècle la dissonance *harmonique* non préparée demeure tout à fait exceptionnelle dans la musique instrumentale. Bien que plus fréquente chez Wagner dans la trame symphonique elle demeure rare, la plupart des dissonances, même lorsqu'elles se prolongent revêtant le caractère d'*appoggiatures* doubles, triples ou quadruples normalement ou anormalement résolues :


(Tristan et Isolde - Acte II - Prélude)


(Tristan et Isolde - Acte II)


(Parsifal - Acte III)


(Les Maîtres chanteurs - Acte III - Introduction)

Mais c'est principalement dans la musique française que l'emploi de la dissonance harmonique s'est précisé et généralisé. Cette particularité contribue pour une grande part à déterminer l'originalité de sa physionomie et la différencie de celle de Wagner dont elle a pourtant subi profondément l'influence.

L'étude des œuvres de Gabriel Fauré, de celles de Claude Debussy est instructive à cet égard et montre quel relief personnel ce procédé a communiqué à leur style. Il ne faudrait néanmoins pas croire qu'ils en usent au hasard.

L'emploi des accords *combinés* est déterminé chez eux

1º Soit par la marche individuelle des diverses parties qui constituent la polyphonie instrumentale.

2º Soit par une intention expressive nettement affirmée.

3º Soit pour créer une atmosphère sonore évoquant un coloris adéquat à celui du poème, dans la musique vocale.

Pour Gabriel Fauré, principalement, la dissonance n'a pas d'attrait en elle-même, son intérêt réside surtout dans la manière plus ou moins imprévue dont sa résolution s'effectue. Les résolutions exceptionnelles sont

donc chez lui nombreuses. Les quelques citations suivantes montrent les divers aspects que peuvent prendre la dissonance sous sa plume. Elle se présente fréquemment comme un retard non préparé, des renversements inusités d'accords de neuvième, des accords de onzième et treizième tonique placés sur les divers degrés de la gamme:



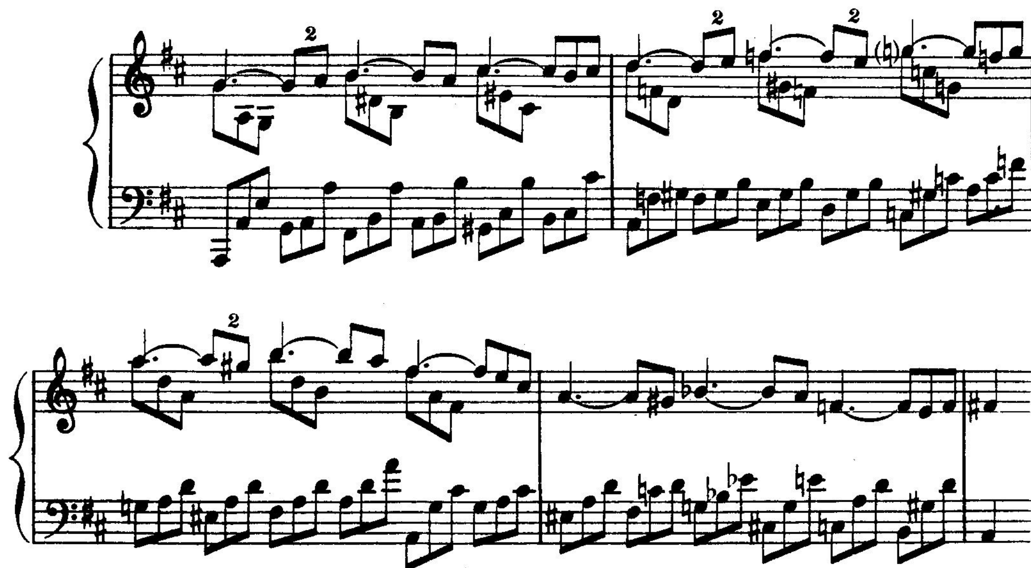
(Le Jardin clos _ V. Dans la Nymphée
Durand et Cie éd.)

Assez souvent aussi elle résulte simplement de notes de passage dont la valeur est égale, comme durée, à celle des notes de l'accord:



(Le Jardin clos _ V. Dans la Nymphée
Durand et Cie éd.)

Ces dissonances lorsqu'elles ne résultent pas d'une rencontre provoquée par des notes de passage ne peuvent être cosidérées que comme des appoggiatures, étant donné le principe sur lequel nous nous sommes appuyés pour expliquer la dissonance, le seul qui soit logique et normal:



(VIIe Nocturne _ Hamelle éd.)

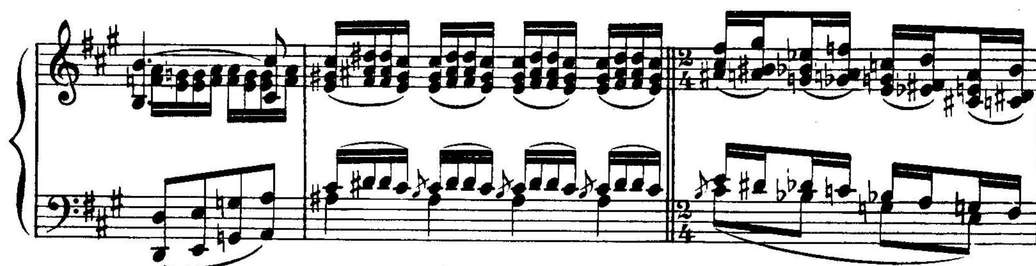
Debussy affectionne plus particulièrement les combinaisons dans lesquelles interviennent les accords de neuvième, de onzième et de treizième:



(Le Promenoir des deux Amants_III
Durand et C^ie éd.)

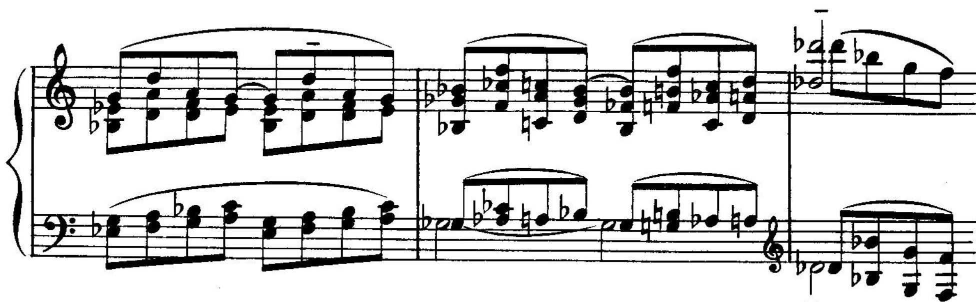



(Chansons de Bilitis_ I. La Flûte de Pan
Durand et C^ie éd.)



(Chansons de Bilitis_II. Le tombeau des Naïades
Durand et C^ie éd.)

Il se sert fréquemment aussi de pédales inférieures sur lesquelles il fait glisser les harmonies les plus variées :



(Ballades de Villon II. Durand et C^ie éd.)

Les citations suivantes montrent un aspect différent de procédés analogues (accords combinés, etc.).



(Louis de Serres_ Le jardin clos I.
Editions de la Schola Cantorum)



Guy de Lioncourt. Squelettes fleuris
Editions de la Schola Cantorum



(Albert Bertelin. La Cathédrale)



(Albert Bertelin. Tais-toi!)

Certains musiciens contemporains dans le but d'élargir les possibilités d'expression du discours musical ont eu l'idée de faire évoluer les différentes parties de la polyphonie non plus dans une tonalité *unique* mais à travers deux ou plusieurs tons *superposés*. Ce procédé a été dénommé *polytonalité*.

Malgré son apparence arbitraire et contraire à toute logique cet artifice peut s'expliquer, sinon se justifier, en s'appuyant sur certains principes qui servent de base à la formation des agrégations harmoniques. Il découle directement de l'emploi des accords de cinq sons et de leurs dérivés, les accords de onzième et de treizième.

Nous avons vu, dans un précédent chapitre, que les accords de neuvième majeure et mineure étaient susceptibles de varier d'aspect suivant qu'on altérait ou non certaines de leurs notes constitutives[1].

L'accord de treizième tonique, avec appoggiature de la quinte de l'accord de neuvième majeure, qui comprend les sept sons de la gamme peut également subir des altérations *ascendantes* ou *descendantes* :



1. Voir les exemples du Chapitre II. Deuxième Partie page 90

La première des agrégations du tableau ci-dessus peut se décomposer en *quatre* accords, *deux* accords parfaits *majeurs*, ceux d'*ut* et de *sol*, *deux* accords parfaits *mineurs*, ceux de *mi* et de *ré*. Pris chacun comme accord de *tonique* ils permettent la superposition de ces quatre tonalités si on fait évoluer dans leur sphère d'action respective les notes *caractéristiques* propres à chacune d'elles.

En altérant simultanément ou successivement les notes de l'agrégation primitive on obtient une série de combinaisons dans lesquelles les rapports de tonalité varient. Les exemples suivants montrent quelles ressources procure l'emploi de cette méthode:

ut dièse mineur (ré bémol mineur) — ut majeur

fa mineur — ut dièse majeur (ré bémol majeur)

(Darius Milhaud. Poèmes Juifs. Chant de la pitié. Max Eschig éd.)

ré mineur

fa dièse majeur

fa mineur

ré majeur

(Honegger. Le Roi David 5. Cortège. Fœtisch éd.)

ré majeur

ré mineur

fa dièse majeur

fa mineur

(Honegger. Le Roi David 5. Cortège. Fœtisch ed.)

Infiniment plus complexes, les dispositions adoptées dans l'exemple suivant, sont, du fait de leur subtilité même, beaucoup plus intéressantes; elles possèdent une richesse de sonorité et une intensité de coloris beaucoup plus accusées que celles des citations qui le précèdent :

(Blair Fairchild - From a balcony - The harbour at dusk - Schott Söhne éd.)

L'objection la plus sérieuse qu'on puisse opposer à la généralisation de ce système est l'insuffisance d'éducation de notre oreille. Habituée, depuis trois siècles, à considérer dans toute agrégation les rapports de sons en fonction de la *basse* elle n'est pas susceptible de percevoir, dans un accord, les *toniques* intérieures génératrices de tonalités diverses; elle ne saisit que des résultantes, considérant les dissonances comme des appoggiatures additionnées. Il arrive alors que, ne sélectionnant pas clairement les diverses tonalités superposées, notre entendement ne conçoit plus les rapports qui s'établissent entre elles; toute perception de *modulations* se trouvant abolie le changement de couleur qu'elles provoquent disparaît et une impression de monotonie inhérente à la sensation de monochromie ne tarde pas à se dégager.

Peut-être, à la longue, notre appareil auditif, devenant plus sensible réussira-t-il à saisir les nuances plus subtiles résultant de la simultanéité de tonalités diverses, l'avenir seul pourra nous fixer sur ce point.

Pour terminer il nous faut encore signaler les recherches faites par quelques musiciens dans une voie toute différente. Si les résultats auxquels ils atteignent semblent parfois presque identiques à ceux que nous venons d'examiner, le principe sur lequel ils sont basés est tout autre. C'est en effet les phénomènes de vibration des corps sonores et la loi

de formation des harmoniques qui permettent d'analyser les combinaisons plus ou moins dissonantes qu'ils réalisent. Celles-ci se trouvent donc pleinement justifiées du fait qu'elles dérivent de phénomènes acoustiques *naturels*.

Dans le premier des deux exemples ci-dessous le *sol* et le *si* du premier temps, dans la première mesure, sont les harmoniques ***supérieurs*** de la ***fondamentale la***; il en est de même pour le *mi* et le ***sol dièse*** du troisième temps par rapport à la fondamentale ***intérieure fa dièse***.

Le *ré* et le ***fa dièse*** du premier temps dans la troisième mesure sont engendrés par la fondamentale intérieure *mi*.

La seconde citation donne lieu aux mêmes remarques :

Flûte et Violon

Flûte et Violon

(Georges Migot - Le Livre des Danceries Introduction - Alphonse Leduc éd.)

# CHAPITRE IX

## De l'Analyse harmonique

L'analyse harmonique consiste à dégager du réseau de la polyphonie les agrégations qui lui servent de base, à les reconstituer dans leur simplicité primitive et à rechercher les fonctions tonales qu'elles remplissent.

Pour obtenir ce résultat il faut faire abstraction, dans la trame musicale, de tous les éléments étrangers aux *accords* eux-mêmes : retards, ornements mélodiques, notes de passage.

Les trois fragments ci-dessous montrent comment doit s'opérer ce travail d'élimination :

sol mineur

ut min. fa min.

emprunt à ré mineur

Dom. Ton. Ton. (Dom.) Dom. Ton. Dom. Dom. Dom.

(Bach. Fantaisie pour orgue en sol mineur)

fa mineur

Fondamentales Ton. Dom. Ton.

la ♭ majeur

Dom. Ton. Dom. Dom. Ton.

fa mineur

Dom. Ton. Dom. Ton. 6e deg. S.D. Dom.

(Beethoven _ 7e Quatuor _ Adagio)

mi ♭ majeur

Fondamentales _ Dom.

ut mineur

si ♭ majeur

mi ♭ majeur

Ton. S.Dom. Dom. Ton. Dom. Ton. Ton.

(Vincent d'Indy _ Tableaux de voyage _ Le lac vert _ Alphonse Leduc éd.)

Un autre procédé consiste à dégager l'harmonie de la polyphonie et à la chiffrer:

(Bach. Passion selon St Mathieu. Chœur Final)

# Réalisation des Leçons contenues dans le Traité

## PREMIÈRE PARTIE

### CHAPITRE III _ Accords parfaits à l'état fondamental

Basse

Chant

### CHAPITRE IV _ Premier renversement

Basse

Chant

## CHAPITRE VI. Second renversement

Basse

Chant

## CHAPITRE VII. Cadences

Basse

demi cadence

cad. plag.

Chant

cad. rompue

demi cadence

cad. parfaite

## CHAPITRE VIII - Modulations

Basse

Chant

## CHAPITRE IX - Progressions

Basse

Chant

# DEUXIÈME PARTIE

## CHAPITRE I_ Accords de septième de dominante

Basse

Chant



## CHAPITRE II. I. Accords de neuvième majeure











## CHAPITRE II. II. Accords de neuvième mineure






Chant

CHAPITRE III - Accords combinés

Basse

Chant

CHAPITRE IV. I. Altérations ascendantes



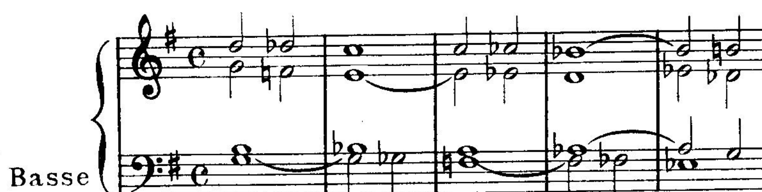








CHAPITRE IV. II. Altérations ascendantes et descendantes






Chant

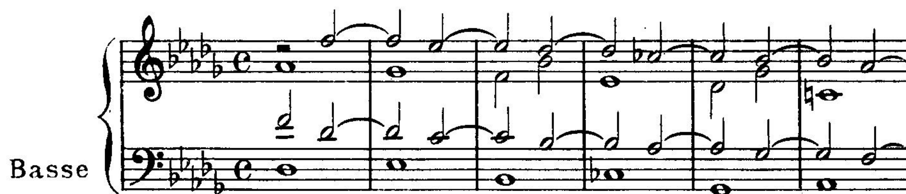
# TROISIÈME PARTIE

## CHAPITRE I. I_ Retards supérieurs

Basse

Chant

CHAPITRE I. II - Retards simultanés











CHAPITRE II - Pédale








Chant

## QUATRIÈME PARTIE

### CHAPITRE II - Anticipation et retard irrégulier

Chant

CHAPITRE IV_ Anticipation et appoggiature

Chant

Chant

CHAPITRES V et VI - Broderie et échappée

Basse

Chant

# CHAPITRE VII. Notes de passage

*Nun Komm, der Heiden Heiland*

Choral

*Herzlich thut mich verlangen*

Choral

(Réalisation de J. S. Bach)

# Basses et Chants donnés sur les diverses matières contenues dans le Traité

## PREMIÈRE PARTIE

### CHAPITRE III_ Accords parfaits à l'état fondamental

Basse

Basse

Chant

Chant

### CHAPITRE IV_ Changements de position

Basse

Basse

Chant

Chant

## CHAPITRE VI. I. Premier renversement

Basse

Basse

Chant

Chant

CHAPITRE VI. II _ Deuxième Renversement

Basse

Basse

Chant

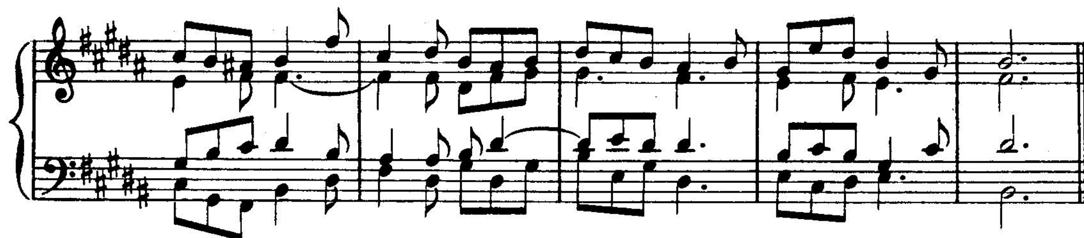
Chant

## CHAPITRE VII - Cadences

Basse

Basse








Effectuer les modulations suivantes :

I. *ré* majeur à *mi* mineur
*fa* majeur à *la* mineur
*fa* majeur à *la* majeur
*ut* majeur à *sol* majeur
*ré* mineur à *fa dièse* mineur
*sol* mineur à *mi bémol* majeur

II. *la* majeur à *fa dièse* majeur
*ré* mineur à *ré* majeur
*si* majeur à *ré* majeur
*sol* majeur à *si* majeur
*sol bémol* majeur à *ut* majeur
*ré bémol* majeur à *ut* majeur

## CHAPITRE VIII. Modulations






Basse

Chant

Chant

CHAPITRE IX - Progressions

Progressions non modulantes

Basse

etc.

Basse

etc.

Chant

etc.

Chant

etc.

Basse

etc.

Basse

etc.

Chant

etc.

Chant

etc.

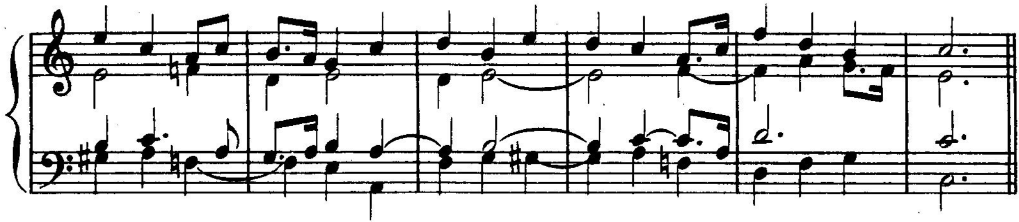
# DEUXIÈME PARTIE

## CHAPITRE I _ Accord de 7e de dominante et ses renversements

Basse

Basse

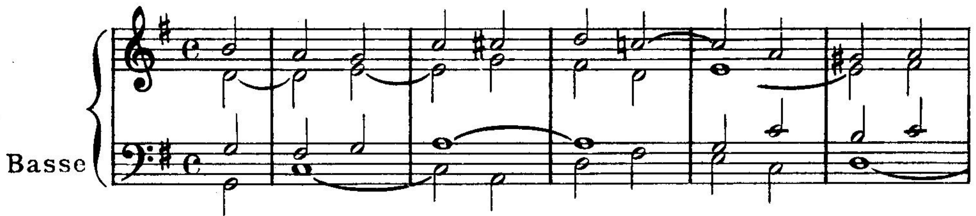
Chant

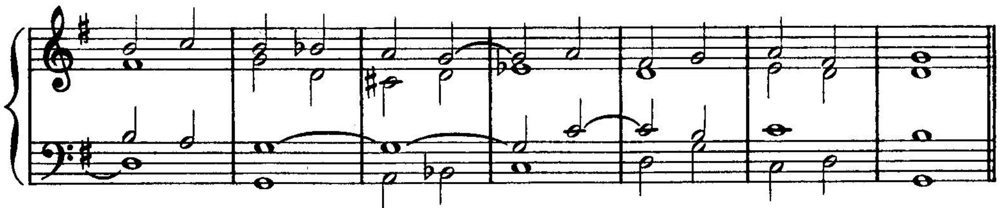







## CHAPITRE II. I_ Accord de 7e de dominante_ Résolutions exceptionnelles








CHAPITRE II. II. Accords de 9e majeure et mineure

Basse

Basse

Chant

## CHAPITRE II. II _ Accords de 9e maj. et min. _ Résolutions exceptionnelles

Basse

Chant

## CHAPITRE III _ Accords combinés

Basse

Basse

Chant

Chant

CHAPITRE III - Accords combinés - Résolutions exceptionnelles

Basse

Chant

## CHAPITRE IV. Altérations ascendantes

Basse

Basse

Chant

Chant

CHAPITRE IV. Ensemble des altérations

Basse

Basse

Chant

Chant

# TROISIÈME PARTIE

## CHAPITRE I. Retards supérieurs

Basse

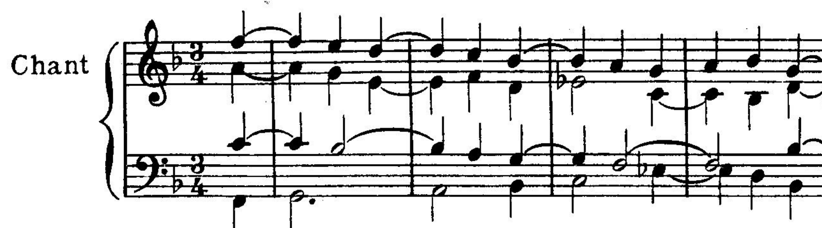
Basse

Chant

Chant

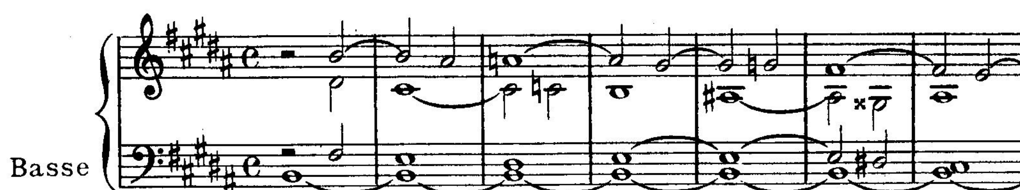
## CHAPITRE I. Doubles et triples retards

Basse






CHAPITRE II_ Pédale inférieure de tonique






CHAPITRE II_ Pédale supérieure de dominante




CHAPITRE II_ Pédale médiaire de tonique






# QUATRIÈME PARTIE

## CHAPITRES II et III - Anticipation - retard régulier - appoggiature

Chant

Chant

CHAPITRES IV et V. Broderies . échappées

Basse

Chant

## CHAPITRE VI_ Notes de passage

*Was mein Gott will das g'sche allzeit*

Choral

*Wer nun den lieben Gott lässt walten*

Choral

# Table des Matières



## Troisième Partie



## Quatrième Partie



Imp. A. Mounot. Paris. S.7002.C. *Mochet grav.*